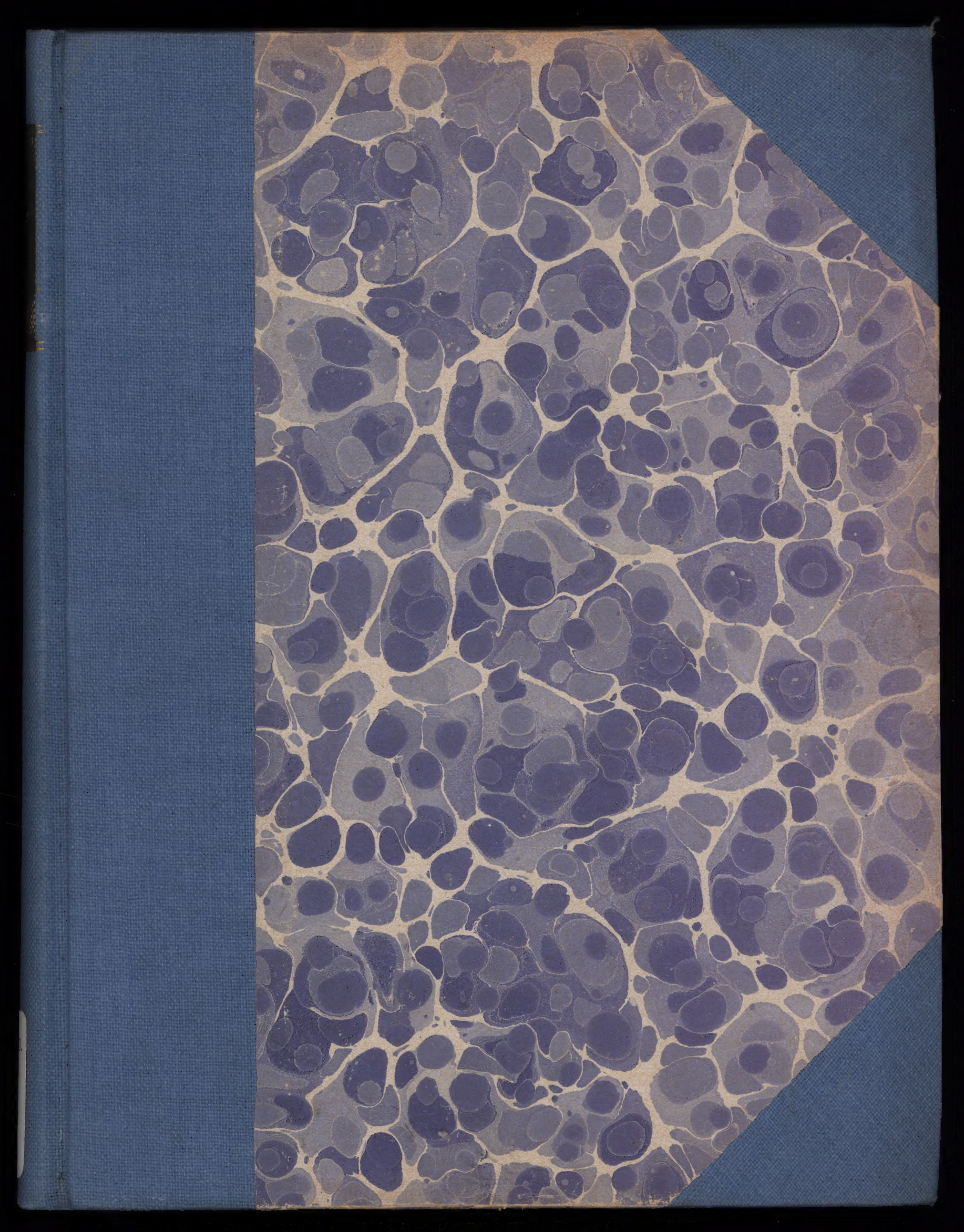


BULLETIN DES MÉTIERS D'ART.

CE volume a été publié sous la direction de M. E. Gevaert, par MM. R. Lemaire, secrétaire; chevalier de Wouters de Bouchout, A. Dankelman, Arth. Van Gramberen, Eug. Hucq, membres; Arm. Golenvaux, économe de la Rédaction.

Et avec la collaboration de MM. le Rév. F. Fidèle-Gabriel; l'abbé J.-B. Dugardyn; l'abbé Franz Nève; l'abbé X. Smits; l'abbé Serville, Ch. Billaux ; L. de Farcy; H. Lemaire, etc.

Le texte néerlandais a été publié par les soins de M. Alf. Matthys, assisté de MM. l'abbé J. Vermeulen; l'abbé L. Ghys; l'abbé Van Nispen ; l'abbé Boon.

Tiré sur les presses de Vromant & C°, à Bruxelles.

PRINCIPAUX ERRATA.

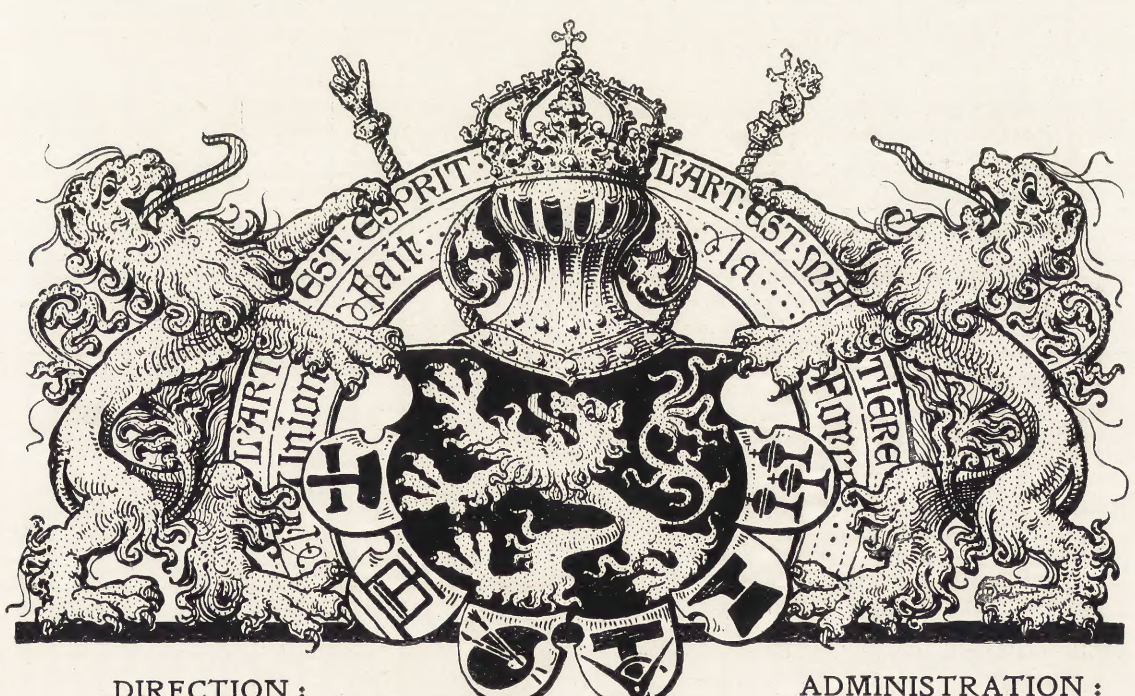
PAGE	COLONNE	LIGNE	LISEZ	AU LIEU DE
214	1re	légende	colonne à l'*ex*térieur	à l'intérieur.
214	2e	10	comprendre *ainsi*	aussi.
300	1re	15-16	la physionomie *de la cité*	sa physionomie.
309	1re	7-8	il défend *cette* thèse que l'art est social et populaire dans *(cette)* ses origines.	
309	1re	11	logique *ri*goureuse	vigoureuse.

Bulletin des Métiers d'art

·REVUE·MENSUELLE·

POUR LA PROPAGATION DES PRINCIPES RATIONNELS DE L'ARCHITECTURE ET DES ARTS DÉCORATIFS

SEPTIÈME ANNÉE 1907 = 1908



DIRECTION :
CHAUSSÉE DE TERVUEREN, 97

BRUXELLES

ADMINISTRATION :
RUE DE LA CHAPELLE, 3

TABLE DES MATIÈRES.

TABLE DES MATIÈRES.

TABLE DES ILLUSTRATIONS.

TABLE DES ILLUSTRATIONS.

TABLE DES ILLUSTRATIONS.

1 09 352

BULLETIN DES MÉTIERS D'ART.

7e ANNÉE. JUILLET 1907.

A NOS LECTEURS.

LE *Bulletin des Métiers d'art,* au début de sa septième année d'existence, renouvelle ses remercîments à ses abonnés. Il les assure de son désir de répondre de plus en plus à leur fidélité en augmentant l'intérêt de ses pages et de ses illustrations.

Nous n'avons pas besoin de rappeler les améliorations et les embellissements apportés au *Bulletin* pendant la sixième année. Cette collection, après la reliure, dépassera la précédente. L'amélioration typographique s'est continuée par l'adoption d'un jeu complet de lettrines et de culs-de-lampe, vignettes, etc. ; les gravures ont été très nombreuses et beaucoup d'entre elles ont été tirées en double ton ou en couleur ; enfin sept planches hors texte, dont une double, ont été distribuées. En ce qui concerne l'exécution, on aura remarqué le soin grandissant qui y est apporté.

Nos lecteurs se rendent compte que des sacrifices considérables correspondent à ces améliorations. A eux d'ailleurs en revient le mérite. C'est grâce à leur fidélité et à leur prosélytisme que ce résultat peut être obtenu. Nous espérons que cette année marquera de leur part une période de propagande plus continue toujours et qu'ainsi le *Bulletin* de 1907-1908 sera encore supérieur aux précédents.



Une innovation importante est l'adjonction au texte français d'une traduction en langue néerlandaise. Cette traduction nous avait été à différentes reprises réclamée. Le *Bulletin* ambitionne de se trouver un jour sur l'établi de tous les

artisans d'art. Or, beaucoup de nos lecteurs des provinces flamandes éprouvent quelque difficulté à la lecture du français ou, au moins, ne retirent pas de cette lecture tout le profit désirable. Il en est de même dans les Pays-Bas, où nos abonnés sont devenus relativement nombreux.

Enfin, ne nous en cachons pas, nous avons voulu faire une juste part aux droits de nos compatriotes qui ont avantage ou préférence à faire leur éducation artistique et professionnelle dans la langue maternelle.

La solution que nous avons adoptée a été conçue de manière à ne porter aucun préjudice à l'édition française. Elle constituera peut-être, nous l'espérons, une étape vers une édition néerlandaise complètement isolée, et nous espérons que, dans tous les cas, elle sera de nature à augmenter la vitalité de notre revue et, partant, à accroître sa prospérité.

LA RÉDACTION.



LA CATHÉDRALE DE SAINT-MARTIN A YPRES.



LA belle ville d'Ypres garde, par le tracé de son ancien plan, par ses superbes monuments civils et religieux, par ses habitations du moyen âge et de la première Renaissance flamande, une empreinte vénérable et caractéristique de sa grandeur passée.

Petite ville de troisième rang, elle a, malgré sa déchéance, des allures d'ancienne métropole, elle conserve des vestiges d'une splendeur séculaire.

Les Halles et Beffroi, l'ancienne cathédrale de Saint-Martin ont une renommée mondiale. D'autres monuments s'ajoutent à ces premiers, uniques en leur genre. Le *Bulletin* a présenté déjà à ses lecteurs l'ancienne maison des Templiers, aujourd'hui l'Hôtel des Postes [1]. La halle aux viandes mériterait aussi une étude spéciale [2].

Les églises de Saint-Pierre et de Saint-Jacques, quoique délabrées, ne sont pas d'un médiocre intérêt. Il n'est pas jusqu'aux anciennes habitations bourgeoises et demeures patriciennes qui ne conservent à la ville son caractère typique yprois.

Nous avons signalé précédemment [3] le fait qu'Ypres n'a pas, jusqu'en ces derniers temps, suivi avec grand enthousiasme l'heureux mouvement de restauration et de renaissance artistique auquel on assiste ailleurs. Nous est avis que l'unanimité du public yprois n'est pas encore ralliée à ce retour aux formes traditionnelles de l'art national.

Néanmoins il est à croire que ce retour se fera, grâce notamment à l'élan donné en ce sens par l'administration communale. Déjà d'heureux résultats peuvent être signalés : quelques restaurations d'anciennes habitations particulières et un ralliement partiel de l'architecture moderne à la tradition séculaire. Puisse ce mouvement, qui en est à ses premiers débuts, se généraliser, afin de conserver à la ville son unité et son expression caractéristique !

Pour le moment, nous appelons l'attention du lecteur sur un point important, savoir: la restauration des grands édifices civils et religieux. Ce travail s'impose, sous peine de voir tomber irréparablement en ruines des monuments qui peuvent se réclamer d'une célébrité unique. Les pouvoirs publics, comprenant leur devoir, ont promis et voté leur part d'intervention dans les subsides nécessaires aux restaurations prochaines.

Il est question de restaurer les Halles, l'église Saint-Martin avec l'ancien cloître, l'église Saint-Pierre et l'église Saint-Jacques.

Quant à l'église Saint-Jacques, il ne s'agit momentanément — si nous sommes bien renseignés — que d'une restauration possible

1. *Bulletin,* IIIe année, p. 202 et suiv.
2. Voir reproduction, *Bulletin, loc. cit.*
3. *Bulletin,* IVe année, p. 246 et suiv.

de la tour. Mais l'église est tout aussi délabrée et nous sommes convaincus que des recherches historiques et archéologiques, préalables à une bonne restauration, mèneraient à des découvertes de grand intérêt.

On mettra incessamment la main à la restauration des grandes verrières de l'église Saint-Pierre. Il n'est plus question d'une restauration complète. Les plans en resteront — pour combien d'années encore? — dans les cartons...

Reste donc la restauration des deux monuments principaux, les Halles et l'église Saint-Martin. Le devis de la restauration des Halles est évalué à 500,000 francs. La ville interviendra jusqu'à concurrence de 200,000 francs. Le devis des plans de restauration de l'église Saint-Martin s'élève à 650,000 francs. Dans cette dépense, le gouvernement interviendra jusqu'à concurrence de la moitié, soit 1/4 de la dépense totale pour le département de la Justice et 1/4 pour celui des Beaux-Arts. La province s'est engagée, sous certaines réserves, à intervenir pour 1/6 dans la restauration du portail sud par où le travail sera commencé. La ville s'engage à destiner 115,000 fr. à la restauration du monument, à payer par annuités jusqu'à concurrence de 1/6, sauf à compléter plus tard la somme nécessaire, au fur et à mesure des besoins et des ressources de la ville et de la fabrique d'église [1].

Nous traiterons successivement de cette double restauration, parlant dans le présent article de la cathédrale Saint-Martin, où les travaux sont déjà entamés.



LA CATHÉDRALE ET L'ÉVÊCHÉ D'YPRES, D'APRÈS UN PLAN A VOL D'OISEAU DE LA VILLE. A° 1564.

1. *Journal d'Ypres*, 16 et 23 janvier 1907.

Selon la tradition locale, l'église Saint-Martin n'était primitivement qu'une chapelle édifiée, dans les prairies de l'*Ypre*, en l'honneur de la sainte Vierge et de saint André.

A partir de 1012, sous le règne du comte Baudouin le Barbu, qui entoura la chapelle d'habitations pour les prêtres desservants, le petit temple fut dédié à saint Martin, évêque de Tours.

Vers 1088, Robert le Frison remplaça la chapelle par une église. En 1102, l'évêque Jean de Thérouane [1] se vit forcé de relever



Phot. Bartier. CATHÉDRALE D'YPRES. VUE DU CHŒUR, COTÉ NORD.

1. Ypres dépendit, jusqu'en 1559, de l'évêché de Thérouane (archidiocèse de Rheims). Le siège épiscopal d'Ypres fut créé, à la demande de Philippe II, par

de leurs fonctions les prêtres séculiers coupables de simonie. Il les remplaça par des chanoines réguliers de l'ordre de Saint-Augustin. Enfin la bâtisse de Robert le Frison fut démolie à son tour pour faire place à une construction plus grandiose et plus majestueuse. Le chœur fut commencé en 1221. Malheureusement, un violent incendie détruisit, en 1240, le monastère et la partie existante de l'église, le chœur excepté.

La comtesse Marguerite de Constantinople, dit Schayes, vint, en 1254, poser la première pierre des nefs et transepts.

A la troisième travée sud de la grande nef, sur la frise en saillie sous le triforium, on remarque, au-dessus de la chaire de vérité, l'inscription suivante, au millésime de 1255 :

LOF GOD Y GHEIFT DAER ELC BI LEIFT.

La construction fut souvent modifiée et remaniée dans le courant des siècles ; on y remarque parfaitement certaines parties aux caractères distinctifs des XIVe et XVe siècles.

Procédons par ordre à l'examen des diverses parties de la cathédrale, suivant l'étude approfondie de l'architecte de la ville, M. J. Coomans, chargé de la restauration.

Nous visiterons successivement :

1° Le chœur et ses chapelles latérales ;

2° Les nefs, la tour et les transepts.

I. LE CHŒUR.

Le chœur, la partie la plus ancienne du monument actuel, fut commencé en 1221, sous Hugues, prévôt de Saint-Martin.

Une épitaphe en rendait foi : *Hic jacet Hugo, præpositus, fondator hujus chori anno MCCXXI, qui obiit die scholasticae anno MCCXXXII* [1].

Cette épitaphe disparut et fut remplacée, en 1695, par celle qu'on trouve encore inscrite dans une dalle de pavement, à gauche, derrière le maître-autel. *D. O. M. In piam memoriam Hugonis huius sacræ ædis et canonicorum regularium præpositi X chori extructoris monumentum hoc novum veteri diruto capitulum posuit anno 1695 obiit 1232. R I. P.*

Le chœur, dit SCHAYES [1], est incontestablement la plus grandiose et la plus monumentale construction religieuse du style romano-ogival qui existe en Belgique.

Il est orienté. Construit en grès d'Arras ou de Béthune, il mesure en longueur 40 mètres, en largeur (dans œuvre) 11 mètres, en hauteur, sous la clef de voûte, plus de 25 mètres. Il se compose de cinq travées fermées par une abside polygonale à neuf pans égaux.

Une charte de 1251 parle d'un ancien chœur et d'un nouveau chœur. Ce qui fait que d'aucuns se posent la question : Le chœur actuel comprend-il deux parties d'âges différents ?

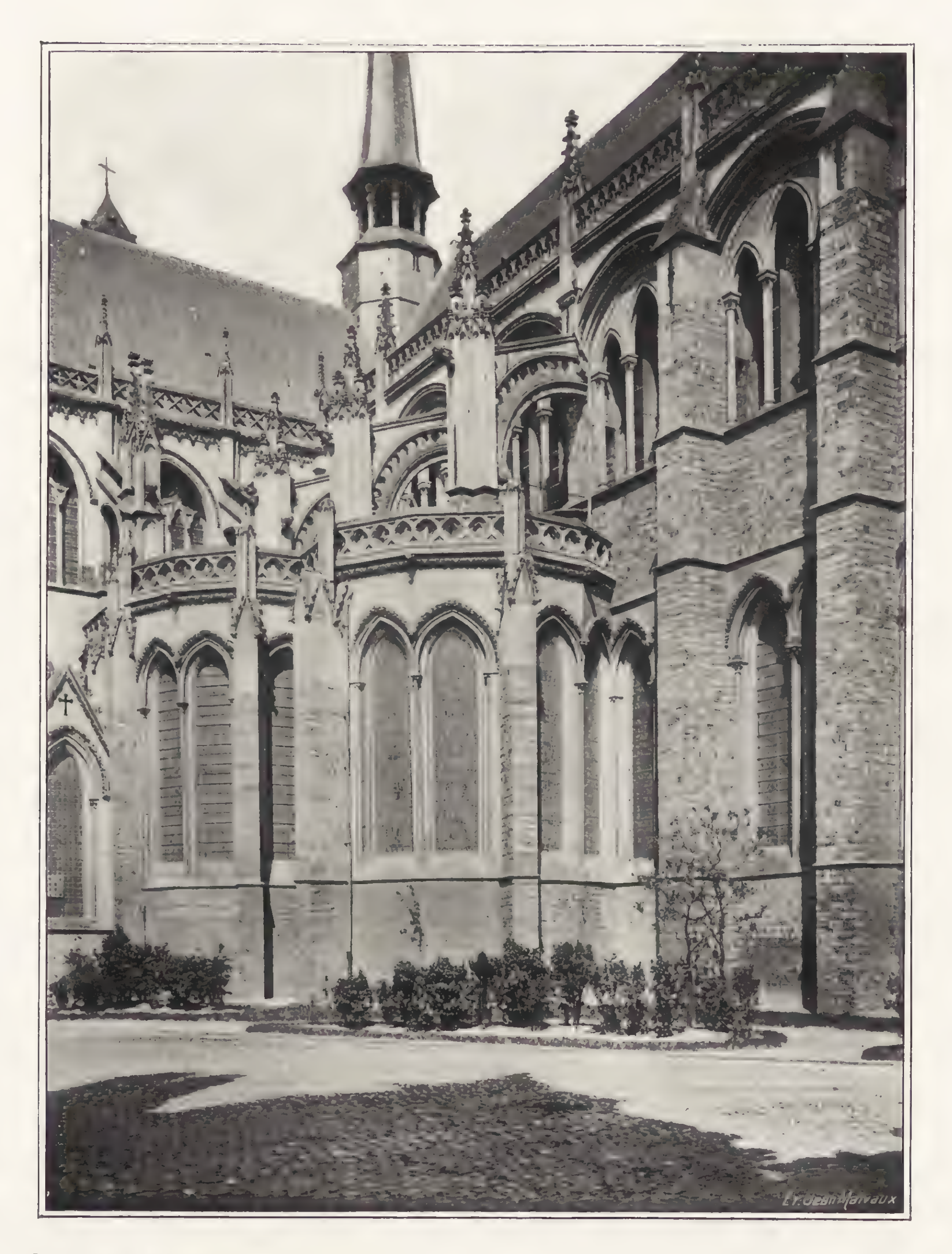
Voici le texte important de ce document. Il s'agit d'un compromis entre l'avoué, les échevins d'Ypres et les paroissiens, d'une part, et les prévôt et chapitre de Saint-Martin, d'autre part... [2].

Super hiis que ipsi (c'est-à-dire le prévôt et le chapitre), petebant a nobis videlicet ostium

bulle de Pie IV. La prévôté se transforma en chapitre. Rithovius fut le premier évêque.

1. A.-G.-B. SCHAYES, *Histoire de l'architecture en Belgique*, 4 vol., 1849.

2. *Registrum nigrum S. Martini Yprensis*, fol. 55. — V. *Histoire d'Ypres*, Warnkoenig, p. 364.



Phot. van der Meersch.

VUE SUR L'ANGLE DU CHŒUR
ET DU TRANSEPT MÉRIDIONAL.



CATHÉDRALE D'YPRES, INTÉRIEUR. Phot. van der Meersch.

veteris chori ecclesie beati martini yprensis destructum, refici et reparari secundum formam et statum in quo fuit et ostia ejusdem chori reportari que nos asportari feceramus ut dicebant, Et super eo quod conquerebantur de obstructura dicti ostii amota... — Et etiam super hiis que nos petebamus ab eis videlicet quod permitteremur habere liberum ingressum et aditum usque ad *novum chorum* dicte ecclesie in *veteri choro* et cruce ecclesie quantum dicta crux protenditur, et quod permitteremur ibidem esse pacifice ad orandum et ad audiendum divina, Et super eo quod petebamus veterem clausuram et ostium inter *veterem chorum* et navem ecclesie penitus amoveri, Et super eo etiam quod petebamus inter *dictum veterem chorum* et crucem ecclesie et *novum chorum* et *novum opus ecclesie* clausuram fieri que divideret canonicos a parochiandis... Actum anno domini millesime ducentesimo quinquagesimo primo mense Aprili.

Ce texte indique que le *vetus chorus* comprend la partie du chœur sise entre les travées (soit les cinq, soit les trois plus rapprochées du transept), que le *novus chorus* comprend l'abside (peut-être l'abside et les deux travées adjacentes).

Pourquoi la partie extrême du chœur s'appelle-t-elle *novus chorus*, et la partie antérieure *vetus chorus ?*...

Probablement parce que, durant la destruction de l'église, on avait dû employer comme église une partie du *chœur ancien*.

Le chœur, tel qu'il existe aujourd'hui, fut-il construit en deux laps de temps ? Nous n'oserions l'affirmer, on ne peut pas le con-

clure du document. Quoiqu'il en soit, nous croyons que le chœur, pris dans son ensemble, constitue l'exécution, en un ou deux temps, d'une conception unique.

Les murs de l'abside et des deux premières travées sont percés de deux rangées de fenêtres superposées. Des contreforts étroits et massifs, montant d'un seul jet, pour ainsi dire sans retraits, équilibrent les murs et les voûtes. Celles-ci sont en briques dans l'abside, en petites pierres blanches dans les travées.

Les parties hautes des trois dernières travées sont équilibrées par des arcs-boutants qui reportent les poussées obliques des voûtes sur les murs extérieurs.

Les fenêtres hautes de l'abside sont des baies simples à lancettes avec ébrasements moulurés à l'intérieur, chanfreinés à l'extérieur.

Les fenêtres ogivales de la série inférieure, baies simples à l'abside, géminées dans les deux premières travées, ont les ébrasements évasés et à archivoltes. Elles sont garnies de tores retombant à l'intérieur et à l'extérieur sur d'élégantes colonnettes. Un larmier à feuillage sculpté suit à l'extérieur les archivoltes de cette rangée de fenêtres. C'est là une disposition propre au style yprois.

A l'intérieur, les baies inférieures de l'abside sont quasi totalement cachées par le maître-autel, style baroque (1685).

Faut-il enlever cet autel ? faut-il le conserver ? On apporte des arguments en faveur des deux opinions. La question n'aura peut-être jamais une solution pratique.

Voici, à ce sujet, l'avis de M. J. Coomans. Dans le mémoire qui accompagne ses plans, il écrit :

« Il est à souhaiter que cette œuvre, qui ne cadre pas avec l'architecture environnante, puisse disparaître bientôt pour faire place à un autel plus en harmonie avec le style du monument. Il serait, dès lors, possible de reconstituer dans toute sa beauté le chœur, qui est un des spécimens les plus riches et les plus complets du style ogival primaire en Belgique. »

Cette opinion, nous la partageons entièrement. Seulement il ne s'agit pas simplement d'enlever un autel, qui, en lui-même, n'est



Phot. Antony.

LE TRIFORIUM DU CHŒUR.

*

pas sans mérites ; mais il s'agit surtout de le remplacer par une œuvre d'art digne du cadre qui l'entoure. La rénovation des métiers d'art est-elle déjà si avancée qu'elle pourrait créer une œuvre en rapport avec cette église et irréprochable à tous les points de vue ?

Nous posons simplement la question, souhaitant que d'autres donnent la réponse.

Poursuivons. Les fenêtres ogivales au clair-étage des cinq travées sont sobres de détails ; leur effet n'en est pas moins harmonieux. Elles se composent de trois baies, en style ogival primaire, séparées par de petits trumeaux appareillés en pierre blanche.

Toutes les baies sont encadrées d'un puissant arc surbaissé retombant sur les contreforts. A l'extérieur, ces baies sont décorées par trois arcatures surhaussées reposant sur des colonnettes. Arcades et colonnettes furent renouvelées vers 1860. Le restaurateur d'alors préféra, malheureusement, la pierre blanche à la pierre bleue de la construction primitive, dont il reste, au nord du chœur, un vestige consistant en une travée restée indemne, adjacente à la tourelle d'escalier.

La disposition de ces arcatures et colonnettes ménage un chemin de ronde au niveau des seuils des fenêtres hautes.

Tout autour du chœur, à la naissance du toit, court une balustrade ajourée, établie en encorbellement. Elle se compose d'une suite de maîtresses ogives subdivisées chacune en deux arcatures et interrompues de distance en distance par les pinacles des contreforts.

Des arcades moulurées qui joignent les contreforts à la hauteur des glacis, supportent la balustrade.

A l'intérieur, les arcs de la voûte retombent sur un faisceau de trois colonnettes engagées.

Dans l'abside, ces colonnettes sont interrompues à la hauteur du triforium pour faire place à des niches et à des statues de saints. Aux deux dernières travées, ces mêmes colonnettes descendent jusque sur des claveaux saillants en forme de dais, sous lesquels se trouvent les statues des quatre évangélistes, posées sur des socles en encorbellement sur les chapiteaux des quatre colonnes monocylindriques en grès.

Au triforium, qui est en pierre de Tournai, de légères colonnettes, alternativement isolées ou jumellées avec un montant central, portent de gracieuses arcatures taillées dans les linteaux.

L'église Saint-Martin est une des plus belles créations du style ogival primaire. « La hardiesse de conception, dit M. Coomans, le système de construction, les proportions vastes et dégagées, l'absence de tout vestige roman et, enfin, le caractère des détails accusent franchement le style ogival dans toute sa beauté primitive. »



La restauration extérieure de l'église Saint-Martin — car il ne s'agit que de celle-là — quoique formant un seul travail, connaîtra six temps quant à l'ordre de l'exécution des travaux.

La restauration du chœur et des chapelles absidales constituera le sixième temps, précédé par :

1° Tout d'abord la restauration du transept sud et de la façade méridionale ;

2° Celle des retours de ce transept ;

3° Celle du vaisseau (en deux ou trois parties, suivant les ressources dont on pourra disposer) ;

4° Celle du transept septentrional ;

5° Celle de la tour.



Phot. Antony.

CATHÉDRALE D'YPRES. ARCS-BOUTANTS, AUX CHAPELLES LATÉRALES NORD DU CHŒUR.

M. l'architecte Coomans a très bien compris que la tâche qui lui est dévolue n'est pas celle d'un édificateur, mais d'un restaurateur. C'est ce en quoi il diffère de ses prédécesseurs de 1845 à 1870. Ceux-ci prétendaient mettre au monument moyenâgeux une toilette neuve en utilisant des matériaux à la mode. Mais ces pierres françaises n'ont pu résister aux intempéries de notre climat et, à peine âgées d'une cinquantaine d'années, elles se trouvent dans un état de délabrement pire que celui des parties vieilles de cinq siècles.

Il faut bien le dire aussi, les derniers restaurateurs n'avaient pas la connaissance suffisante des principes à suivre en matière de restauration.

Leur ignorance a été la cause des modifications partielles apportées aux formes primitives de certaines parties de l'édifice.

M. Coomans s'est servi, dans la confection de ses plans, de tout ce que l'histoire et l'archéologie, tant générale que spéciale et locale, pouvaient lui apprendre. Instruit

par l'inexpérience de ses prédécesseurs et se basant sur des connaissances plus pratiques des matériaux, il ne mettra en œuvre que des pierres pouvant résister aux variations de notre climat et, autant que possible, de même nature que celles employées par les constructeurs primitifs... C'est pourquoi son mémoire indique, comme matériaux à utiliser, la brique ordinaire du littoral (de Furnes ou Zandvoorde) ; le grès de Béthune et de Bray (près de Binche) ; la roche d'Euville et la pierre de Refroy ; la pierre de Tournai et le petit granit.

Quant à la restauration spéciale du chœur, évaluée à 122,000 francs, elle comprend le renouvellement des arcades, balustrades, pinacles, arcs-boutants, contreforts, cordons, ébrasements de fenêtres, etc., avec, autant que possible, comme nous le disions, les matériaux de la construction primitive et dans le sens qu'indique la travée indemne au côté nord.

A noter ceci : M. J. Coomans signale, dans son mémoire, que « le mur goutterot méridional du chœur présente, vers l'extérieur, à la hauteur de la naissance des voûtes, un hors-d'aplomb de $0^{m}40$ ». Il est d'avis qu'il serait prudent, sinon indispensable, d'établir un ancrage ayant pour effet de prévenir tout nouvel écartement des murailles.

Ce chaînage transversal produira certainement un effet disgracieux à l'intérieur de l'église. Mais si cet ouvrage, dit l'architecte, répond à une nécessité, il importe de ne pas s'arrêter ici à une considération d'aspect, mais d'assurer, avant tout, la conservation du monument.

Avant de passer aux transepts et aux nefs, nous signalerons les quatre chapelles latérales correspondant à trois et deux travées du chœur. Les chapelles, immédiatement latérales au chœur, sont dédiées, celle de gauche, à Notre-Dame de Thuyne, patronne



Phot. Antony. ARCATURES AUX CHAPELLES LATÉRALES DU CHŒUR ET AU TRANSEPT, COTÉ SUD.

de la ville ; celle de droite, aux âmes du purgatoire ; les plus reculées, à gauche, à saint Joseph ; à droite, à Notre-Dame de Lourdes.

La disposition de ces chapelles est d'un effet des plus gracieux et concourt à l'harmonie de l'ensemble ; sans elles, il manquerait un lien entre les bras du transept et le chœur.

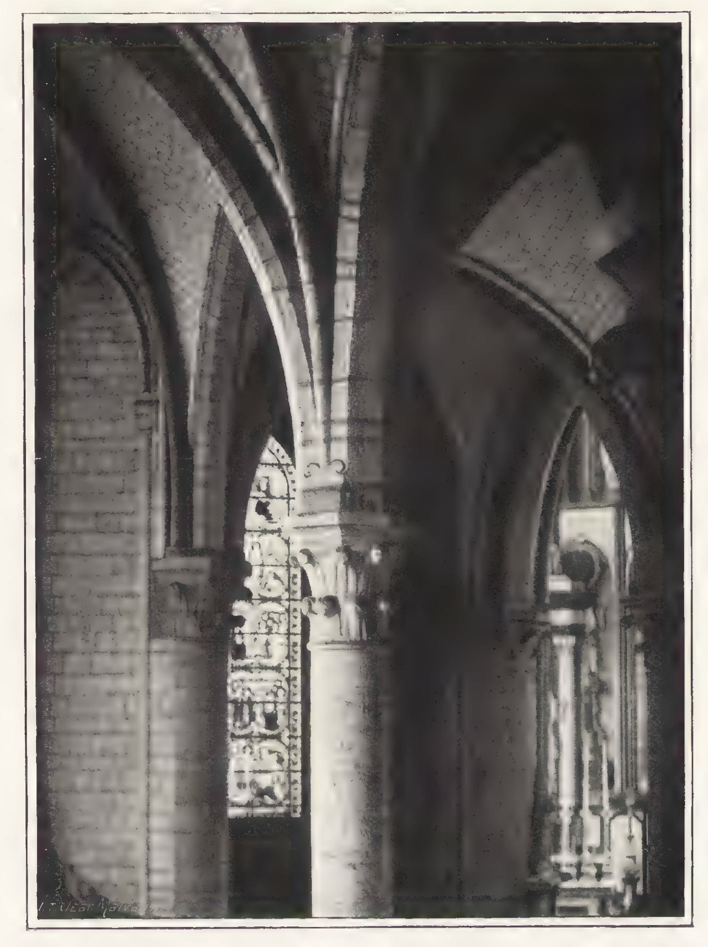
Des fenêtres géminées à lancettes, faisant suite à celles du chœur, éclairent ces chapelles. Sous le seuil des fenêtres, les murs sont élégamment ornés d'une série d'arcatures originales en « shouldred arch » retombant sur des colonnettes monolithes à chapiteaux et socles carrés. Mais ce qui frappe le plus dans ces chapelles, c'est la hardiesse

de la construction. Remarquez, en effet, comment les nervures des voûtes et les arcs doubleaux viennent retomber aisément sur le chapiteau d'une colonne centrale excessivement grêle.

La section minime du tambour de la colonne permet à la vue d'embrasser le plus d'espace possible.

On ne constate pas, à l'intérieur de l'église, toute la charge portée par cette colonne si ténue. C'est qu'à l'extérieur elle supporte encore le poids de deux arcs-boutants neutralisant les poussées des voûtes hautes de la dernière travée du chœur et du transept.

Comme ce travail, remarque l'architecte, n'a aucun ancrage apparent, il faut principalement attribuer sa possibilité et sa conservation à la bonne qualité des matériaux : grès de Béthune.



Phot. Antony.

COLONNE CENTRALE AUX CHAPELLES LATÉRALES NORD DU CHŒUR.

La toiture des chapelles n'apparaît pas au-dessus de la galerie ajourée qui leur sert de garde-corps.

Cette toiture, en plaques de plomb, descend, du niveau du chemin de ronde autour du chœur, en pente assez forte pour permettre l'écoulement des eaux.

En plus, sa disposition permet l'éclairage complet du chœur et des transepts et donne une vue générale sur le jeu élégant des lignes architecturales du monument.

Ces chapelles exigent aussi une restauration. Les plans de M. l'architecte Coomans prévoient, notamment, le renouvellement des garde-corps et des pinacles des contreforts et la restauration des fenêtres.

(A suivre.) J.-B. D.



UNE ANCIENNE SCULPTURE.



L est aujourd'hui certain que les Pays-Bas ont possédé de tout temps des écoles de sculpture remarquables; que, de génération en génération, l'art de la statuaire s'est pratiqué dans nos provinces si honorablement que l'on peut presque soutenir qu'il répondait par sa nature au tempérament de notre race. Certes, d'autres régions se sont signalées pendant des périodes entières et se sont rendues fameuses par des œuvres extraordinaires. Mais il est peu de pays, hormis l'Italie, qui puissent revendiquer, dans le domaine des arts du relief, une activité plus continue. La constatation provoque de l'étonnement, si l'on veut tenir compte de deux faits. La nature des matériaux mis à la disposition des sculpteurs restreignait singulièrement le champ de leur action et, par conséquent, la mesure de leur développement : ni marbres, ni albâtres. De tous les modes de sculpture, la taille en bois était seule très praticable. La pierre était absente d'une bonne partie de nos provinces; elle n'était taillable que dans le petit nombre d'elles. Aussi nos tailleurs d'images s'expatrièrent-ils vers des pays plus généreusement dotés. Il n'est pas téméraire de prétendre qu'au XIIIe siècle, parmi les sculpteurs d'Amiens et de Reims et des autres cathédrales situées à nos anciennes frontières, il y eût un certain nombre de sculpteurs originaires des Pays-Bas. C'est grâce aux artistes flamands, tels que Claes Sluter, que, au XIVe siècle, se forma la célèbre école bourguignonne.

D'autre part, la critique et l'histoire sont assez dépourvues quant à l'art statuaire demeuré sur le sol natal. Au milieu des guerres de religion, des excès iconoclastes du XVIe siècle, du goût perverti des époques suivantes, la sculpture monumentale a disparu pour ne pas être remplacée, la sculpture mobilière a été décimée. Depuis quelques années cependant, des travailleurs laborieux, comme MM. J. Destrée et Maeterlinck, ont commencé le déblaiement de ces ruines. Plus d'une découverte instructive a été faite, plus d'un point de comparaison a pu être établi. Il reste encore énormément à fouiller et le résultat de ces recherches est loin d'être bien mis au point. Quoi qu'il en soit, on est parvenu à reconstituer quelques chaînons de l'histoire de la sculpture nationale.

De l'art sculptural du XIIIe siècle, il nous reste quelques œuvres remarquables, mais dépourvues de l'élégance des œuvres françaises de la même époque. A la vérité, elles n'avaient point la même destination monumentale, elles n'avaient pas à prendre place dans les niches des façades dentelées des cathédrales, elles n'étaient point taillées dans une pierre complaisante. Nos anciens artistes ont fait précisément la preuve de leur valeur en traitant leurs ouvrages relativement à leur but et à leurs matériaux et en leur donnant un caractère propre. Aussi les gisants de nos pierres tombales, pénible-

ment épargnés dans le granit, dessinés d'un trait noble et vigoureux, pénétrés d'un sentiment intense, ont-ils beaucoup de grandeur. Et on peut difficilement s'imaginer des figures d'une robustesse aussi imposante dans un art aussi concis que les statues des *poorters* qui jadis montaient la garde sur le beffroi de Gand.

Cette époque n'a pas même son équivalent au XVIIe siècle, quand, la tourmente iconoclaste étant passée, et à la faveur d'un courant d'art nouveau, la sculpture monumentale renaquit. Des constructions somptueuses s'élevèrent, notamment d'après les formules rubéniennes. On vit alors surgir dans les Pays-Bas une école de sculpture puissante, expressive et relativement libre à l'égard de l'influence méridionale. Depuis lors, la sculpture flamande est restée à la tête de toutes les écoles. Ses hauts et ses bas ont été ceux de l'art tout entier. De nos jours, elle a pris une direction différente de celle de la peinture. Elle s'est conservé un caractère et un tempérament propres et elle serait incontestablement grande si elle retournait sans réserve aux principes sains de l'art monumental et de l'art national.

A raison donc des difficultés matérielles que nous avons dites, la statuaire monumentale fut relativement rare dans notre architecture ancienne. Il en fut sans doute autrement de la sculpture mobilière et, en particulier, de la sculpture en bois. Mais ici toute une série de causes, depuis le vandalisme, violent ou non, jusqu'à l'action du temps, s'unirent pour la perte de ses chefs-d'œuvre. Nous trouvons ses vestiges, d'ailleurs admirables, dans certains Christ de croix triomphales, comme la croix d'Oplinter, et dans



SAINTE ÉLISABETH CHASSÉE DE SON PALAIS.
ANCIENNE STATUE EN BOIS. XVe SIÈCLE.

quelques madones. Il n'y a pas longtemps, nous avons pu apercevoir un des modes d'application de la sculpture monumentale en bois à la charpente de Damme [1], où sont taillés des *Apôtres* du XIVe siècle.

Naturellement, les sculptures mobilières

1. Voir *Bulletin*, V^e^ année, p. 326 et 327.

des siècles postérieurs arrivent plus nombreuses jusqu'à nous.

Aux XVe et XVIe siècles fleurirent des écoles diverses et bien caractérisées. Maintes fois le *Bulletin* a pu analyser de leurs œuvres, et il en reparlera prochainement, à propos d'un superbe retable de l'école brabançonne. Aujourd'hui, l'occasion se présente de publier un joli fragment de sculpture appartenant au Rév. M. Roelandts, curé à L'Hermite (Braine-l'Alleud), et dont la communication est due à l'obligeante entremise de M. A. Pays, architecte à Braine-l'Alleud.

L'image en question est en bois de chêne. Elle porte quelques traces de polychromie. Il faudrait pouvoir se figurer l'image avec sa décoration primitive pour en saisir le caractère complet : les lignes s'accentueraient ou s'estamperaient d'après leur importance respective, et les masses achèveraient de prendre leur valeur d'équilibre.

Ce qui caractérise la conception de cette statue, c'est son cachet familier et son air naturel. L'expression résultant de l'attitude des figures, de leur composition, d'une grâce générale des traits et de la facture de tous les détails, est très agréable.

La figure principale surtout est charmante. Rarement on a vu dans une statue un déhanchement plus vrai de mouvement et plus délicat de mesure. Du moins, il en est ainsi si l'on accorde à cette figure une attention indépendante et absolue. Un examen plus relatif et plus juste serait peut-être plus sévère ; il découvrirait dans le mouvement un excès d'effort, en tenant compte de la masse minuscule de l'enfant à porter, et un défaut de concordance entre l'attitude du bras gauche tendu et le mouvement de l'enfant marchant à côté. Cette façon de considérer l'ouvrage serait la seule admissible si un jugement d'ensemble était permis. Mais ces figures ne sont elles-mêmes que des fragments dont les correctifs et les amplificatifs ont pu exister dans l'entourage. Il faut donc, après ces réserves, se borner à un examen d'amateur.

Au surplus, la discordance que nous avons signalée est minime ; peut-être est-elle due à ce que l'artiste, fidèle en cela à une tradition séculaire, a donné aux enfants un aspect au-dessus de leur âge. Cela est vrai surtout de l'enfant placé à terre. Aucun des deux, d'ailleurs, n'a des proportions correspondantes à sa taille. On s'est efforcé de fournir l'explication de ce fait, constant dans les images anciennes, par des raisons iconographiques, qui ne sont d'ailleurs applicables qu'aux statues de la Mère-Dieu. L'artiste, a-t-on dit, voulait indiquer ainsi, sous les traits d'humanité naissante de l'enfant Jésus, l'existence de la personne divine avec tous ses attributs, avec celui de l'éternité et, partant, de l'absence de commencement, avec ceux de la toute-puissance, de l'omniscience, etc. Il est possible que telle ait été, en effet, la raison et que celle-ci ait persisté par le fait des traditions d'école. Mais rien n'est moins établi. D'autre part, il nous déplaît de mettre cette anomalie au compte de l'incapacité des artistes qui, en des points bien plus importants et nécessitant une observation plus profonde, plus délicate, plus habile, ont fait montre de tant de science.

Quoi qu'il en soit, la raison iconographique n'est pas directement applicable ici, car cette image n'est point celle de Notre-Dame.

C'est le moment de se demander ce qu'elle représente.

Vraisemblablement, cette statue, empruntée à un groupe plus important, est celle de sainte Élisabeth de Hongrie, au moment où, chassée du palais royal, elle s'en retire avec ses enfants. Ainsi s'explique bien l'expression et la tenue générale de la figure.

Sainte Élisabeth fut, on le sait, l'objet d'une grande dévotion au moyen âge et ce trait de sa vie a été fréquemment reproduit. Elle était citée en modèle aux épouses et elle avait mérité d'être la patronne féminine du Tiers-Ordre séculier de saint François.

Quant à sa facture, la statue en question est une œuvre de premier ordre. Son style et, en particulier, l'art de ses draperies disposées avec élégance et simplicité rappellent, mais en les surpassant, certaines statues de l'église de Neeroeteren, que le *Bulletin* a reproduites jadis et qui, du reste, appartiennent à une école très fertile des Pays-Bas. La plupart de ces œuvres se placent, comme celle-ci, vers la fin du XVe siècle [1].

ÉGÉE.

LA CHÈVRE ET LE CHOU.

DES peintures murales ont été découvertes il y a peu de temps à la Vieille-Église d'Amsterdam. Elles consistent en des motifs de tapisserie peints sur les colonnes du chœur et qui servaient de fond aux statues des apôtres.

Ce genre de décoration a été fréquemment usité au XVe et au XVIe siècle, dans les Pays-Bas. La découverte actuelle offre beaucoup de ressemblances avec celle qui fut faite il y a une cinquantaine d'années à la Grande-Église de Haarlem, et qui devint l'objet d'une restauration ou plutôt d'un repeinturage. Nous en trouvons la description tracée par la plume de M. A.-W. Weissman dans le *Nieuwe Rotterdamsche Courant;* d'où il résulte que les peintures d'Amsterdam sont très peu conservées, « les ors ont mieux tenu que tout le reste; les couleurs, où dominent le bleu, le vert et le rouge, sont en grande partie effacées. Les forts traits noirs, néanmoins, qui leur servaient de contours, se retrouvent encore assez bien. »

Quel sort est réservé à ces peintures? C'est le problème perpétuel, le fâcheux conflit de l'archéologie et de l'art, du document et de la réalité, du calcul et de la pratique, de la spéculation et de l'action, du passé, c'est-à-dire de la mort, et de la vie.

Restaurer, dans l'espèce, c'est renouveler, c'est faire de l'art, mais c'est perdre le document. Conserver celui-ci, tout au moins prolonger son existence, c'est laisser perdurer un état délabré, désolé, anti-esthétique, mais instructif. Laquelle de ces considérations devrait l'emporter, nous l'avons dit bien souvent, nous aurons encore l'occasion de le dire : il faut repeindre, quitte à recueillir l'état actuel aussi fidèlement que possible pour l'école des archéologues et des artistes.

1. Voir *Bulletin,* IIe année, p. 305.

Pour le moment, notons la solution proposée par M. Weissman; elle est, pour le moins, originale. « J'espère, dit-il, qu'on ne restaurera pas les peintures. Toutefois on les couvrira par des volets en zinc, où l'on pourrait, si l'on veut, peindre les tapisseries telles que l'on suppose qu'elles existaient avant leur dégradation. Les peintures originales doivent rester intactes, sans quoi il deviendrait impossible plus tard de découvrir les fautes commises par le restaurateur comme aussi de les corriger. »

Il y aura des gens pour trouver cela très ingénieux, et de fait cela ne manque pas d'ingéniosité, car voici la chèvre archéologique et le chou artistique parfaitement ménagés. Que la Commission des monuments, qui s'exerce au jeu difficile de cette balançoire, en fasse son profit. Nous verrons peut-être un jour les anciennes peintures, qui ont, providentiellement, échappé au dérochage du restaurateur, enfermées, comme il convient à des divinités archéologiques, dans autant de tabernacles... en zinc. Sur les portes — je parle pour la Belgique — on ne peindra point une restitution du sujet décoratif, mais une magnifique imitation de l'*appareil* mis à nu tout à l'entour. Cela sera parfaitement d'accord avec les plâtres peints de Saint-Bavon à Gand, les papiers peints de Saint-Jacques à Bruges, etc.

Puis, quand M. le conservateur X. ou M. le professeur Z., en mal de découverte, se présentera, on lui ouvrira les portes des tabernacles avec une précaution respectueuse, à moins qu'un bedeau plus pratique ne finance l'ouverture pour des touristes confondus... de voir des peintures *sous* les pierres. Dans vingt ans, malgré tous les soins et tous les médicaments, la peinture sera beaucoup plus vieille et plus malade qu'aujourd'hui. On en verra beaucoup moins, ce qui permettra à M. le conservateur X. ou à M. le professeur Z. de démontrer peremptoirement les erreurs commises par les collègues qui auront passé là auparavant.

Evidemment tout cela fera avancer la science, et, plus évidemment encore, la ferblanterie. Mais la peinture décorative, mais l'art appliqué, mais l'architecture qui ne saurait être complète sans les arts d'application ? Et le sens esthétique public ? Que deviendront-ils ?

La question doit-être posée aux adversaires de la polychromie des églises.

Aujourd'hui, les peintres décorateurs de talent sont rares, très rares; c'est entendu. On se méfie de leur œuvre ; on a quelques raisons, je l'accorde. Mais comment voulez-vous que se produise le grand artiste qui ressuscitera la peinture monumentale si vous ne lui en procurez pas l'occasion ?

La peinture décorative est bien plus avancée que la peinture sur verre ne l'était il y a cinquante ans. Sans les essais d'alors, l'art du vitrail serait-il jamais devenu ce qu'il est aujourd'hûi, c'est-à-dire l'art appliqué le plus développé et le plus perfectionné de tous, tenant la tête du mouvement de la renaissance artistique contemporaine ?

Si donc ce n'est pas le préjugé, contraire au principe de la décoration polychrome, qui vous retient, permettez à nos peintres de peindre. Quant à les faire s'exercer sur des volets en zinc... laissez-nous rire. L'art ne s'accommode pas de certains mensonges qui seraient odieux si, pour tout homme de sens, ils n'étaient ridicules. G. Dy.

UN MÉDAILLON EN BRODERIE.



DEUX considérations importantes nous engagent à présenter aux lecteurs du *Bulletin* un petit travail de broderie. La première concerne la technique, la seconde la composition du dessin. L'une et l'autre se rattachent au même ordre d'idées : l'admiration que suscite le spectacle de la belle industrie de la broderie de soie et le désir qui s'ensuit de la voir prospérer comme par le passé.

En général, la broderie d'art cherche aujourd'hui à imiter la broderie ancienne. Mais elle n'en reprend pas tout le principe. On regarde trop le point de broderie comme la fin de l'ouvrage, alors qu'il n'en est que le moyen. Il en résulte que, dans l'exécution, on vise à l'habileté moins qu'à l'art et, quand les moyens sont limités, ce qui arrive souvent, on est amené à produire l'imitation de ce qui était autrefois le produit de la science et surtout de la conscience de l'artiste.

Nous devrions être particulièrement sévère si nous examinions la pratique actuelle de la broderie au point de vue de son application. Mais ceci nous amènerait à parler notamment de l'ornement sacré, de ses formes, de ses caractères. On vise aujourd'hui à le faire brillant, flatteur, plutôt qu'à lui assurer une pompe solide, un aspect sévère et grand. Il y aura lieu de revenir un jour sur cette importante question.

Bornons-nous aujourd'hui à voir la broderie en son détail : technique et dessin. Ici encore c'est la poudre aux yeux. Pour beaucoup de gens, le but est atteint lorsque dans la composition, dans le dessin et dans toute l'*apparence*, on retrouve un semblant de luxe et un miroitement superficiel. C'est assez pour crier à la perfection ancienne. Généralement, il faut en rabattre. Regardons-y de plus près et nous constaterons que les procédés courants de nos brodeurs sont inférieurs aux travaux les plus négligés des anciens et comme technique et surtout comme composition artistique. Puis, donnons-nous la peine d'un peu d'imagination : représentons-nous ces pièces flétries par le temps, gâtées par l'usage, avariées par les accidents. Demandons-nous sérieusement si, malgré tous les soins, elles pourront atteindre un siècle d'âge et, dans ce cas, quels seront leur aspect et leur conservation.

Les brillants effets qui persistent après des siècles dans les pièces anciennes, comment sont-ils obtenus dans nos imitations contemporaines ? Se rend-on assez compte que, si nombre de belles pièces anciennes sont parvenues jusqu'à nous, c'est parce que, disposant de beaucoup de ressources, on a pu consacrer jadis beaucoup de richesse aux ornements sacrés. Mais qu'on ne s'y trompe pas, tous les ornements anciens n'étaient pas si riches. Les plus communs n'avaient pas, il est vrai, les mêmes titres à la conservation que ces merveilles de l'aiguille que les églises gardaient jalousement dans leurs trésors.

Nous pouvons cependant encore palper quelques œuvres simples : nous en retrouvons un plus grand nombre sur les docu-

ments graphiques. Et que constatons-nous? que tous les ornements, malgré leur simplicité, avaient leur caractère d'art, c'est-à-dire étaient conçus et exécutés avec conscience et avec goût.

Quand les moyens ou les convenances ne permettaient pas des *tableaux à l'aiguille,* l'on s'en passait. On ne jugeait pas l'élément de richesse indispensable à la perfection artistique. On ne profanait pas la main-d'œuvre par des contrefaçons grossières. Sans doute, il y avait des degrés dans la perfection, mais il restait un niveau en dessous duquel on ne descendait pas. La dignité, la sincérité, l'honnêteté de l'artiste s'y opposaient.

Aujourd'hui que les ressources, en la matière, paraissent relativement moindres, on veut se donner l'illusion de la richesse et l'on ne produit souvent que le mensonge et la laideur. Nous voyons peu d'œuvres de belle et noble simplicité ; mais le similiriche foisonne. C'est la même erreur du curé de campagne qui veut que son église soit une cathédrale en miniature.

Soyons donc sincères dans le but. Faisons du riche ou du simple selon le cas. L'un et l'autre sont susceptibles d'être beaux. Soyons sincères dans le procédé ; n'ayons pas peur de montrer la réalité des moyens dont nous nous sommes servis, tâchons seulement d'en tirer beau et bon parti. Pas de soies peintes qui imitent la broderie, par exemple. Qu'il en soit de même pour le dessin. Ne copions pas surtout les anciennes époques. N'essayons pas de donner le change sur l'âge d'un travail. Le dessin et le coloris doivent être parfaitement appropriés à l'application industrielle et à la destination décorative. Enfin soyons expressifs : visons à produire des effets de nature à toucher le cœur de nos contemporains, nous voulons dire non pas à le toucher dans ses petitesses, ses mièvreries et ses fadeurs, mais en tendant à l'élever, le grandir et l'enhardir dans le goût du beau.



Si nous présentons la pièce reproduite ci-contre, c'est parce qu'elle est inspirée de cet idéal et qu'en partie elle est parvenue à l'atteindre. Elle est de technique consciencieuse et de composition sincère et agréable.

Ce médaillon est destiné à prendre place au centre de la croix d'une chasuble. Ceci explique la présence de quatre fleurons qui, en guise de transition, se poseront sur l'étoffe du fond dans les angles des bras de la croix. Notre gravure représente la pièce, à moitié environ de ses dimensions réelles, encore tendue sur le métier.

Dans le sujet, les nimbes sont en or. Il en est de même du cadre et des fleurons d'angle. Tout le reste du travail est complètement brodé en soie. C'est un ouvrage d'une perfection merveilleuse et qui a, de longs mois durant, exercé la patience d'une aiguille singulièrement habile et mue surtout par l'ambition de faire œuvre d'art à la plus grande gloire de Dieu.

Notre reproduction ne peut donner qu'une idée très incomplète de la rare qualité de main-d'œuvre de ce travail, où les points varient en justifiant leur variété, où la recherche de l'expression dans l'interprétation se rencontre avec la fidélité dans le dessin.

Ce que la gravure ne peut pas rendre du



PANNEAU EN BRODERIE.

tout, c'est le charme du coloris, parfaitement harmonieux, très doux et suffisamment chaud. Nous lui aurions souhaité pourtant une tonalité plus forte, plus vigoureuse, mieux tranchée; il en serait résulté de la vigueur dans l'ensemble, et surtout plus de clarté pour la lecture à distance. Il est utile à cet égard de considérer les exemples de broderie ancienne, même des époques décadentes ; par cette raison d'ordre décoratif, la force s'y combine avec l'harmonie.

Cette faiblesse, qui est, en définitive, la seule défaillance de principe que nous ayons à enregistrer ici, se trahit encore dans le dessin, où il n'y a pas toujours la simplicité que veut le métier. Quelques très jolis détails, parce qu'ils tiennent parfaitement compte des exigences de l'aiguille, servent de preuve à cette critique. A noter ainsi la draperie sous le bras de saint Joseph; elle perd sa valeur au fur et à mesure qu'en tombant elle se complique. L'ensemble aurait également gagné à l'économie de quelques détails, dont l'exécution a présenté une grande difficulté technique et dont la présence contrarie la concision décorative nécessaire à une œuvre de ce genre. Certaines confusions de traits auraient ainsi pu être évitées.

Enfin, à considérer le sujet au point de vue de l'expression, il faut se déclarer satisfait. Il est naïf et sincère, doué de poésie et de délicatesse. Il renferme plus d'un détail ravissant, parmi ceux-là surtout qui sont le mieux adaptés au métier. Si l'on y rencontre de-ci de là une rigidité ou quelque gaucherie, on doit se souvenir que l'aiguille n'est pas le pinceau.

Le grand mérite de ce joli travail vient précisément de ce qu'il ne prétend pas être un tableau, et ses quelques hésitations proviennent seulement de ce que le dessinateur ne s'est pas assez pénétré de la technique et de ses conséquences décoratives.

On pourrait pousser la rigueur jusqu'à regretter le cadre métallique en or nuancé qui enveloppe le sujet. Ainsi que les fleurons, il donne une impression d'orfèvrerie. La même caractéristique, disons le même défaut, se retrouve à beaucoup d'orfrois du XVIe siècle. L'impression ainsi produite est contraire au sentiment technique, elle rend exagérée l'intervention métallique, nécessairement faite de lourdeur, dans l'étoffe qui, par essence, demande de la souplesse ; exploité d'une manière immodérée, ce procédé va à l'encontre de la nature textile de la matière. Le métal, lorsqu'il s'introduit dans le tissu, doit rester un accessoire dépendant de lui. C'est ce que l'on a oublié à certaines époques. Parfois, les orfrois ont été comme des peintures encadrées, posées sur les étoffes. Nous avons fait remarquer qu'ici les fleurons servaient apparemment de correctif à cette impression.

Quoi qu'il en soit, nous nous trouvons en présence d'un travail de broderie poursuivi avec une rare conscience, réussi avec une rare perfection. Son sujet, son dessin, son exécution contribuent à faire de cette œuvre un chant pieux, inspiré par l'art au métier.

Il est sorti de l'atelier de broderie de l'orphelinat des Dames de l'Adoration perpétuelle à Watermael.



ARCHITECTURE BRUGEOISE.

JOUTONS quelques notes à celles que nous avons précédemment publiées relativement au mouvement architectural brugeois[1].

Nous avons essayé d'analyser ce mouvement et l'on se souvient que nous y avons découvert une influence archéologique et une participation artistique. Que celle-ci devînt le véritable fondement de la renaissance architecturale brugeoise, qu'ainsi cette architecture conservât son caractère traditionnel et en même temps résolût les problèmes de la construction moderne, tel était notre vœu et notre conclusion. Nous avons donné des exemples à l'appui de ces considérations, aujourd'hui nous demandons la permission de compléter à ce même point de vue la documentation de nos lecteurs.

Le problème de l'architecture brugeoise est surtout important et angoissant en présence des agrandissements de la ville. Faut-il prévoir, faut-il craindre une modernisation dans le mauvais sens de ce mot ? Les nouveaux quartiers seront essentiellement utilitaires; ils constitueront pour l'architecture le champ d'une expérience qui sera peut-être décisive. Ou leurs constructions seront dans le cadre de la cité ancienne, ou elles s'écarteront des caractéristiques de la vieille ville; ou l'architecture brugeoise démontrera sa capacité d'évolution, ou elle passera à l'état historique. Il est fort à craindre que, si l'art brugeois n'est pas pourvu d'une réelle force vitale, l'éclectisme et le cosmopolitisme, que connaissent les autres grandes villes, ne parviennent à s'imposer ici et qu'à la faveur des nouveaux quartiers ne périsse dans la ville même le monopole de l'architecture locale et traditionnelle.

L'art ne gagnerait rien à ce changement. L'architecture brugeoise est issue des meilleurs principes esthétiques et elle est parfaitement à même d'évoluer de manière à répondre à tous les besoins modernes.

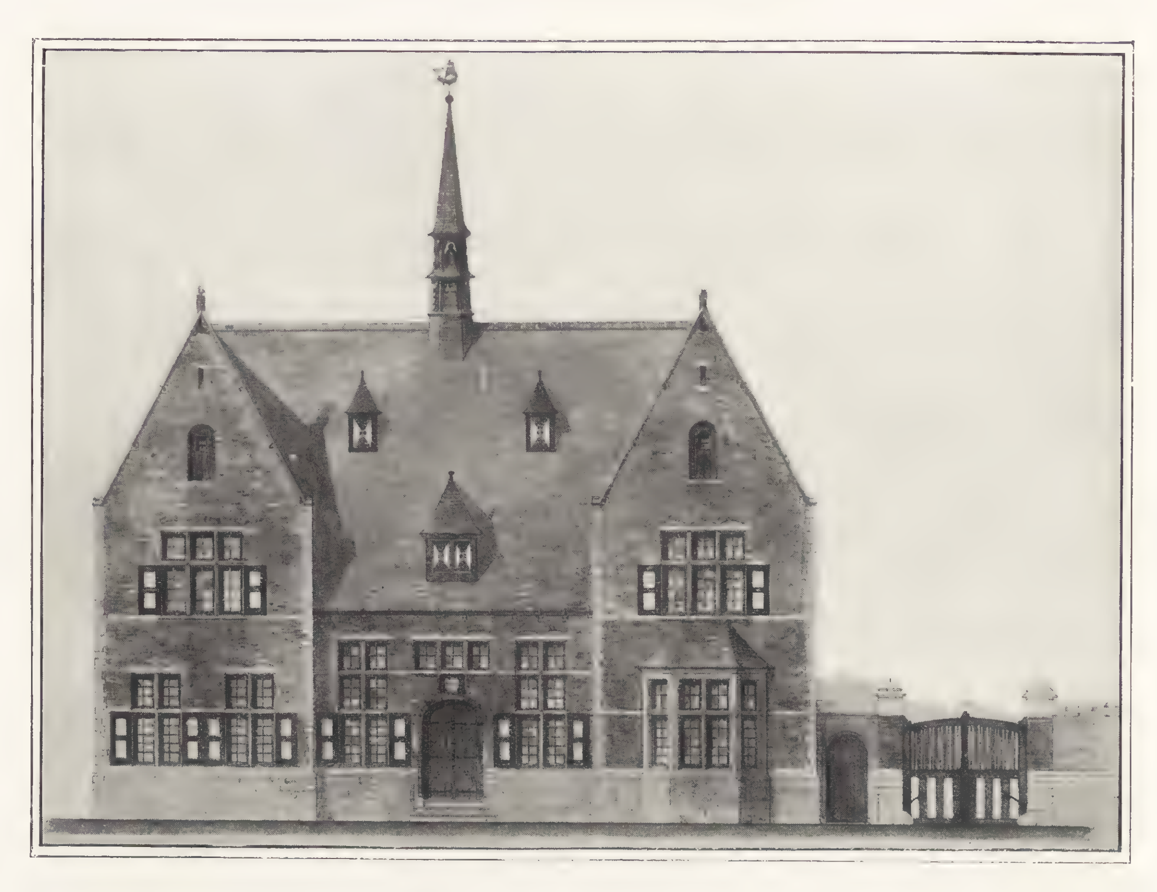
Il est à noter, comme un indice qui ne doit pas nous donner d'assurance, mais qui peut nous permettre d'espérer, que l'architecture traditionnelle s'est, dès le début, établie dans les quartiers d'extension et jusqu'à Zeebrugge même. Souhaitons qu'à l'instar de Damme, de l'Écluse et des anciens avant-ports sur le Zwyn, Zeebrugge aussi s'affirme un jour, dans son architecture, comme l'un des membres de la métropole.



On sait que le territoire de la ville de Bruges s'est considérablement agrandi par l'annexion de plusieurs communes situées le long du canal maritime et qui forment, depuis la cité jusque Heyst, une bande d'une longueur de 10 kilomètres. Autour de l'avant-port s'est constituée une agglomération. La ville de Bruges, tenant compte de l'éloignement considérable de cette population, a tenu à établir au milieu d'elle certains services municipaux.

Elle vient donc d'y faire élever une mai-

1. Voir *Bulletin,* VI[e] année, p. 201.



PROJET DE MAISON COMMUNALE A ZEEBRUGGE. Arch. Vierin.

son communale. C'est ce bâtiment que nous aimons à invoquer, non pas comme le premier, mais comme le plus important et le plus bel exemple d'architecture brugeoise à Zeebrugge.

En effet, la petite maison communale de Zeebrugge est un morceau remarquable d'architecture par la simplicité de sa construction, l'élégance de ses formes, sa profondeur d'expression. Sa distinction est complète malgré une certaine rusticité ; sa délicatesse n'est pas dénuée de sévérité et sa franchise est si modeste qu'elle est, par le fait, avenante. Elle est émouvante de vérité, et on est presque surpris, après avoir pénétré la complexité de son caractère, de constater la simplicité de ses lignes. La destination n'a jamais été mieux accusée dans un édifice. C'est bien une succursale de maison commune pour un bourg ou un quartier excentrique. Un caractère spécial, issu d'un souci de concordance avec le cadre, le milieu maritime, la nature locale, l'importance des habitations environnantes, les traditions et les goûts populaires donne à l'édifice son cachet d'origine, sa note nationale.

Elle est bien née sur le rivage de la mer du Nord, dans la Flandre maritime,

et on la sent apparentée au voisinage zélandais.

Reste le principe de la construction. A cet égard, on ne trouvera sans doute qu'une chose à dire : c'est que le petit hôtel communal de Zeebrugge est un type de la construction en briques avec une intervention modérée de la pierre blanche.



Arch. Vierin. Phot. Ant. Dugardyn.

MAISON COMMUNALE A ZEEBRUGGE.

Et ce serait le moment d'insister un peu sur cette grande qualité de l'architecte, sur celle que tant d'architectes n'ont pas : la connaissance du principe constructif et la distinction dans son interprétation.

Posséder le principe constructif ce n'est pas seulement savoir mettre un édifice debout, c'est voir, en chacune de ses parties, son élément utilitaire et moral et, par conséquent, son caractère. C'est avoir le sens de la vérité, c'est ne point viser à l'ornement, c'est sentir celui-ci jaillir spontanément de la forme et sentir la forme s'adapter à la matière comme l'accident inséparable de la substance. Celui qui possède ce principe ne péchera point par prétention, par recherche d'originalités, encore moins par singularités ou par excentricité ; il ne commettra pas de surcharge d'ornements, de hors-d'œuvres, de surabondances, on ne pourra pas lui reprocher non plus de copies, d'imitations de formes, ni de reprises arbitraires.

La vérité est le meilleur guide du bon goût. J'entends les protestations de certains artistes modernes : Et que faites-vous de la personnalité ? Mais la personnalité se reconnaît, précisément, dans la mesure et dans la manière dont la vérité est possédée, appréciée et traduite. La personnalité est bonne ou mauvaise, selon qu'elle est ou non compatible avec les vrais principes esthétiques. Élever la personnalité à l'état de faux dieu, au-dessus de ces principes, a constitué l'erreur capitale de l'art moderne.

Dans les limites où les principes la renferment, la personnalité peut se donner libre cours par l'interprétation. En vertu de ces principes eux-mêmes, l'artiste expose son tempérament, son caractère, ses tendances, son idéal, ses qualités et ses défauts, son esprit et celui de sa race.



Arch. de Wulf et Vierin. L'EECKHOUT, A BRUGES.

Dans ce sens, l'œuvre de M. Vierin est nettement personnelle et les qualités que nous avons énoncées en débutant sont bien les siennes.

Quant à la science de l'architecte, elle ressort pleinement de ce travail. M. Vierin est de ceux qui voient leur œuvre en place. On comparera utilement, à cet égard, le plan de la façade principale et la vue du bâtiment exécuté.

Rarement nous avons vu un édifice aux masses mieux réparties, aux lignes mieux accusées, au caractère plus expressif.

L'extérieur de l'édifice prouve assez pour l'intérieur. Il est la physionomie ouverte des qualités intérieures. Les locaux sont spacieux, bien éclairés, bien distribués, bien établis; nul n'en doute.

La preuve est faite, désormais, qu'un édifice peut réunir deux caractères qu'on a prétendus inconciliables : traditionnel et, par le fait même, brugeois, il peut être en parfait accord avec le sentiment héréditaire et local, conciliable avec la cité séculaire si caractéristique ; et en même temps moderne, j'entends parfaitement adapté pour les besoins de notre époque, né par eux, créé pour eux et pénétré de l'esprit contemporain. La fidélité n'exclut point l'indépendance, pourvu que le jugement et le sentiment règlent l'entente.

C'est le cas ici. Et, à ce titre, on devait citer la maison communale de Zeebrugge comme un pas en avant dans la voie où l'art brugeois doit s'engager : fidélité aux principes, pureté des formes.

Dans les détails, on ne voit guère ici de reprises serviles des formes de la Renaissance ni du moyen âge brugeois. La note sentimentale, il est vrai, se rapproche assez bien du tempérament de la Renaissance, mais cela provient de ce que notre époque constitue une période de transition analogue à celle-là.

Mais combien d'affinement et de grâce ne voyons-nous pas ici, au lieu de l'empâtement et de la prétention de la Renaissance! Quand les lourdeurs de celle-ci ne plaisent pas, les architectes se rejettent souvent sur des formes plus anciennes; mais, particulièrement pour un édifice public, ils sont amenés à des lignes rigoureuses trop éloignées du

tempérament contemporain pour être goûtées par le grand nombre, et difficiles d'ailleurs à reproduire avec expression. Dans l'espèce, le problème était particulièrement délicat, la nature de l'édifice ne justifiant guère un effort vers l'imposant.

L'archéologie médiévale s'en fut mal tirée en l'absence de types d'une valeur correspondante au programme actuel.

M. Vierin a abouti en partant du bon principe. Il a construit selon les nécessités économiques, il a établi le caractère général, donné l'harmonie d'ensemble et établi les détails au mieux de leur rôle propre et de leur jeu dans cette harmonie.

Il reste à voir si le mouvement en ce sens s'accentuera. Au fur et à mesure que la maison de Zeebrugge s'entourera de constructions nouvelles, nous en aurons la démonstration.



MAISON A L'EECKHOUT A BRUGES. Arch. Vierin.

Avouons sincèrement qu'à côté de certains motifs d'espérer il existe des motifs de craindre.

Certains architectes réagissent, mais la règle d'imitation a la vie dure.

Feu M. De Wulf, qui fut le premier à faire sortir la renaissance brugeoise de sa voie archéologique, et qui, de toute la valeur de son grand talent, fit rentrer le sentiment dans l'architecture locale, resta astreint quelquefois à des erreurs esthétiques de détails.

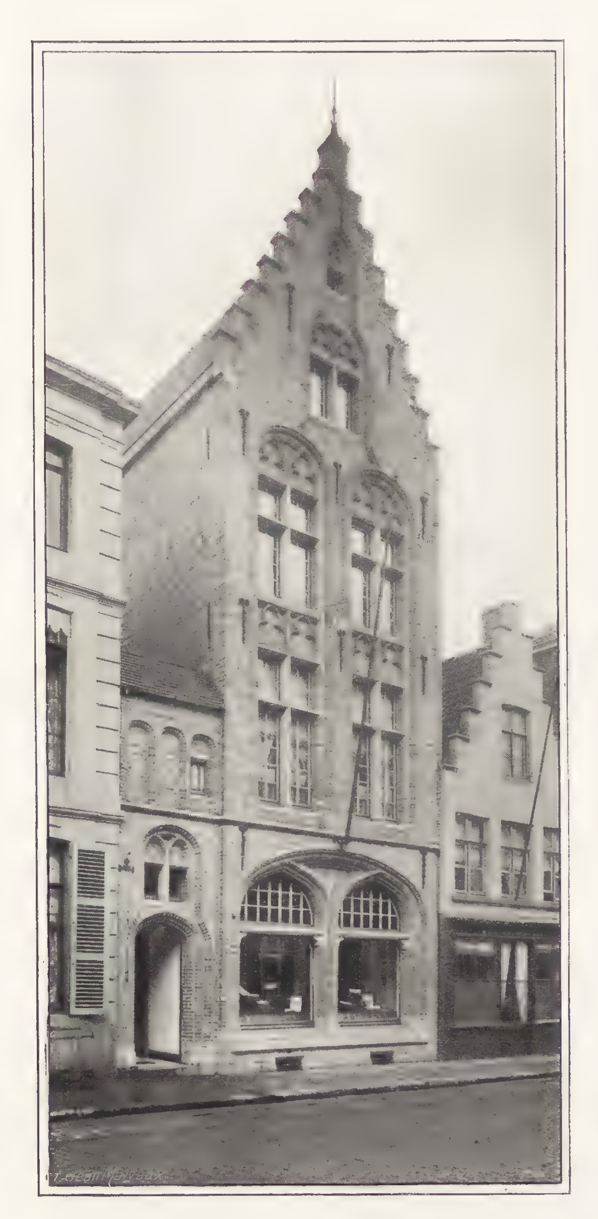
Vers la fin de sa vie, il dessina les plans d'une maison élevée sur arcades [1] à l'angle de l'Eeckhout élargie. Ils servirent à faire prévaloir l'une de ses idées relatives à l'esthétique des rues de la ville [2]. Après sa mort, ses plans furent exécutés par M. l'architecte Vierin.

Il n'est pas possible de trouver cette construction élégante, ni même bien pondérée. Elle montre des lourdeurs et des fautes de goût, surprenantes chez les deux artistes qui ont tant de fois fait la preuve de leur distinction. La cause réside uniquement dans la valeur déplacée de certains éléments archéologiques.

[1] A l'instar de la maison de l'Etoile, à Bruxelles.

[2] De Wulf, architecte dans toute la force du terme, prit à cœur de faire prévaloir à Bruges de saines idées sur le tracé des rues et des places. Il défendit vivement les principes formulés par Sitte. Notamment, il publia dans le *Bulletin* un article sur cette matière. Voyez IIe année, pp. 270 et suiv..

M. Vierin continua la réalisation du plan commencé à l'Eeckhout en établissant, sur le nouvel alignement, une série de façades. Nous donnons la vue de cet ensemble, qui est un des coins modernes les plus jolis de Bruges. Nous donnons aussi, en détail, l'une des façades qui le composent. Elle nous montre le fait, que nous avons signalé précédemment, d'une préférence pour les formes anciennes de la seconde moitié du XVIIe siècle, c'est-à-dire d'une tendance vers la simplification; ces formes plus simples paraissent plus pratiques, plus convenables aux besoins actuels.



MAISON RUE NORD DU SABLON A BRUGES. Arch A. de Pauw.

Nous allons donc — et voilà le fond du mouvement — vers une architecture plus raisonnée.

Nous voyons la façade de l'Eeckhout, parfaitement établie, raisonnée dans chacune de ses parties et de ses formes. Si nous voulons noter un détail, examinons, par exemple, le renforcement du croisillon de la fenêtre centrale; justifié aux yeux du constructeur par suite de l'élargissement de la portée, l'artiste lui a donné, en même temps, son expression. Dans de tels détails se découvre la valeur d'un architecte.

Mais les consoles de ce linteau, mais les cartouches aux fenêtres, qu'en dirons-nous? Ils sont pourtant élégants dans leur genre. Mais n'est-ce pas de l'imitation? Et plus de pureté, de liberté, d'unité de caractère et d'allure ne seraient-elles pas désirables?

Une façade du même style, élevée dans les quartiers nouveaux, sur les plans de M. De Pauw, un des meilleurs architectes brugeois, mérite d'être reproduite elle aussi. Son aspect est solide, simple, rationnel, un peu alourdi. Une fois encore, ne faut-il pas regretter l'empreinte de la Renaissance qu'on y a mise par la porte à embossages, les consoles, etc.?

Comme type établi selon le système

des travées, citons une façade de M. l'architecte De Pauw. On remarquera la vitrine, — une nécessité moderne, — très bien combinée en l'occurrence. On peut imaginer des solutions plus élégantes, on doit reconnaître que celle-ci est supérieure aux maisons suspendues, que produit l'architecture courante.



Arch. A. de Pauw. MAISON RUE DE LA CHAPELLE A BRUGES.

Ce sont là autant d'exemples qui, par l'un ou l'autre aspect, montrent la situation de l'architecture brugeoise.

Cette intéressante et peut-être unique manifestation d'un art fidèle à son sol et à ses traditions séculaires mérite d'être encouragée, surtout lorsque, dans son essence, elle est supérieure, à tous points de vue, aux formules d'art contre lesquelles elle se défend.

Que les Brugeois y demeurent attachés et que les architectes brugeois se pénètrent de leurs devoirs, qui se confondent avec leurs intérêts.

Que surtout les mauvais exemples ne viennent point d'en haut, et que l'on n'aille pas, comme on en a, paraît-il, l'intention, bâtir, pour abriter les merveilles de l'art brugeois ancien, un musée à portiques, à colonnades et à bucrânes. Ce serait trahir une cause patriotique et abdiquer les résultats de trente années d'efforts.

E. G.



ENSEIGNEMENT PROFESSIONNEL.

L y a lieu de retenir l'attention sur d'excellentes observations présentées à la Chambre des Représentants, le 16 juillet 1907, par M. le baron Gillès de Pelichy, et dont les idées inspiratrices cadrent bien avec celles que nous défendons.

L'utilité des mesures que propose l'honorable M. Gillès de Pelichy est évidente. Que l'on soit bien persuadé que l'éducation professionnelle est incomplète aussi longtemps que l'on fait, en pratique, une distinction entre la matière et l'esprit; aussi longtemps que l'on s'attache à former la main qui exécute, sans éduquer l'intelligence et le sentiment qui perçoivent et combinent. Demander à l'ouvrier de faire du *bon* travail et ne pas lui demander en même temps du *beau* travail, c'est l'induire en erreur, c'est lui permettre de croire que certaines facultés qu'il porte en lui n'existent pas ou, étant inutiles, ne doivent pas être développées.

Il est de fait que ceux qui perçoivent aujourd'hui l'importance sociale de l'art et qui savent en même temps ce qui constitue l'art industriel, sont rares. Beaucoup prennent à cet égard des vessies pour des lanternes. C'est parce que, au fond du discours de M. Gillès de Pelichy, nous voyons une juste compréhension de la question, que nous nous plaisons à en reproduire le résumé. Il est réconfortant d'entendre exposer notre cause du haut de la tribune nationale.

« Un des besoins, a dit M. Gillès de Pelichy [1], qui se font le plus sentir, de nos jours, chez les artisans, spécialement dans nos villes de province et dans nos bourgades, c'est l'enseignement des vrais principes en matière d'art industriel et l'emploi d'une bonne méthode de travail.

» Nos sculpteurs, nos ferronniers, nos peintres décorateurs, nos ébénistes supportent difficilement la concurrence des grands centres et de l'étranger, parce qu'ils ignorent trop souvent les procédés rapides et économiques de la fabrication moderne et parce que, soit par habitude, soit par nonchalance, ils s'attardent, depuis trop longtemps, aux formes mal comprises, et de styles souvent alourdis, que des maîtres sans goût et sans connaissances techniques leur lèguent depuis plus d'un siècle.

» La création d'écoles professionnelles, de musées, de cours spéciaux, largement subsidiés par les pouvoirs publics, remédie quelque peu à cet état de choses dans nos centres les plus populeux.

» Mais combien nous sommes encore arriérés sur ce point dans nos petites villes et dans nos campagnes !

» Et pourtant, là aussi, la clientèle devient plus exigeante. La prospérité qui règne dans nombre de ménages les invite à donner à leur demeure et à tout ce qui les entoure un aspect plus moderne, plus riche, plus confortable. Je ne dis pas que le bon goût préside toujours à ces transformations, bien au contraire !

» Mais serait-il impossible de susciter dans l'âme de nombre de nos compatriotes une compréhension plus juste de ce qui est

1. *Annales parlementaires.*

beau ? L'indifférence des foules, en matière d'art, ne provient-elle par surtout de leur ignorance ?

» Mettons à la portée de nos artisans de province des modèles et un enseignement qui leur permettent de livrer à bon marché, à leurs concitoyens, des habitations, des meubles, des ustensiles recommandables par leur originalité, leur style expressif et leur bon goût ; le sens du beau se développera à la fois chez l'industriel, devenu artiste, et chez l'acheteur.

» Au point de vue social, le résultat de cette entreprise sera considérable. L'homme riche ou de condition aisée en quête d'une installation nouvelle favorisera tout naturellement, et de préférence à d'autres, l'artisan domicilié dans sa commune, s'il est ingénieux et capable de satisfaire promptement à ses goûts, à ses désirs. Il en résultera à la fois plus d'émulation entre les travailleurs et plus d'union, plus d'entente entre les différentes classes de la société, deux conséquences que nous ne pouvons assez apprécier.

» Pour donner l'éveil dans les régions encore indifférentes, parce que ignorantes, les cours ambulants organisés par le Département de l'Industrie et du Travail rendraient d'inappréciables services. Mais il importe d'en rendre les résultats plus durables par la création d'institutions permanentes.

» A côté de ce que peuvent dans ce but les administrations communales et les particuliers, rien ne me semble plus à conseiller et à encourager que l'enseignement professionnel donné, organisé et dirigé par les intéressés eux-mêmes au sein des unions professionnelles d'ouvriers et d'artisans. Quelques essais ont déjà été tentés dans cette voie et ils ont pleinement réussi.

» Il est vrai que, dans les petites villes et dans les villages, on ne trouve pas toujours des professeurs de premier choix pour chacune des branches qu'il importe d'enseigner, et que les ressources font souvent défaut !

» Comment, en effet, se procurera-t-on les spécialistes, les livres, les modèles, les reproductions dont on aura besoin ?

» Un organisme complémentaire s'impose. Ce qui demanderait de trop lourds sacrifices à une école isolée deviendra facile au groupement de ces institutions.

» La fédération des écoles professionnelles d'une même région créera facilement : une bibliothèque commune, un musée commun de modèles et de reproductions, des cours ambulants, donnés à peu de frais, dans diverses communes, par un même spécialiste. Celui-ci trouvera dans la bibliothèque et dans les collections possédées en commun tous les modèles et toutes les planches dont il aura besoin pour ses démonstrations ; ces modèles seront copiés par les élèves des différentes écoles et les meilleures copies serviront à leur tour de modèle, sans déplacement et sans frais. La fédération organisera avec fruit des concours, des expositions locales et régionales.

» Ainsi s'éveilleront des talents qui sommeillent ou qui s'ignorent. »



BIBLIOGRAPHIE.

LES BASILIQUES CHRÉTIENNES. — Les églises bysantines. — Les églises romanes. — Les églises gothiques, par L. Bréhier, 4 vol. in-12 ill. Prix de chaque volume : 0 fr. 60.

Il existe déjà de gros et savants manuels d'archéologie où l'on trouve étudiée minutieusement l'histoire de tous les modes d'architecture et d'ornementation. Ces ouvrages ont, malgré leur mérite et leur érudition, l'inconvénient de toute méthode exclusivement analytique : on y suit l'*histoire* de l'architecture, mais on y cherche en vain une *vue* complète des monuments eux-mêmes. C'est ce que M. Bréhier a cherché à éviter. Malgré leur caractère élémentaire, ces petits volumes constituent une synthèse et une sorte d'inventaire des résultats acquis dans le domaine de l'archéologie sacrée. Enfin, les édifices religieux n'ont pas été étudiés seulement au point de vue architectural, comme des monuments vides, mais l'auteur a essayé de montrer des liens intimes qui unissent l'architecture à la décoration. Chacun de ces manuels a été conçu de telle sorte qu'on puisse les prendre comme guides pour visiter une église chrétienne, et, grâce à eux, faire le tour du monument, en comprendre l'ensemble et les détails sans avoir à faire des recherches, comme l'exige l'usage des ouvrages d'archéologie publiés jusqu'ici.

Tel est le sens pratique de ces petits livres vulgarisateurs, inspirés à la fois par l'esprit de la science et par l'esprit de l'art.



LES VASES ATTIQUES.

DANS une de ses plus joyeuses comédies, Labiche fait monter sur la scène un maniaque obstiné. Brandissant un pot cassé, cet innocent malade se félicite d'avoir déterré une précieuse relique des Romains amollis. « C'est, déclare t-il, un lacrymatoire de la décadence ! » Cruellement, son interlocuteur détruit cette chère illusion en prouvant, au naïf antiquaire, que sa trouvaille n'est qu'un tesson de pot à beurre, naguère brisé dans sa cuisine et enfoui clandestinement dans son jardin par sa servante, désireuse d'échapper à une juste réprimande.

« L'archéologie, conclut cet anéantisseur de rêves, c'est la science des pots cassés ! »

Combien ont changé les idées! Boutade dédaigneuse, il y a vingt ans, aujourd'hui, loin d'en prendre ombrage, les archéologues adoptent volontiers ces paroles du comédien français. Ils se vantent même que leur science de prédilection comporte, pour une notable part, l'étude des « pots cassés ». L'examen méthodique de ces humbles débris est devenu, en effet, une des branches les plus touffues du bel arbre de l'archéologie. Sous son riche feuillage, nos connaissances artistiques, littéraires et historiques ont pris soudain un accroissement considérable, car les vases grecs de terre cuite, non seulement charment les yeux les plus exigeants par des formes et une décoration séduisantes, ils sont aussi d'utiles auxiliaires pour l'histoire des Beaux-Arts. Peut-être même plus d'une œuvre d'art de l'avenir leur devra-t-elle le secret de sa beauté ?

« Les vases peints, écrit un savant auteur que je citerai souvent dans cette étude, M. E. Pottier, conservateur des vases antiques du Musée du Louvre, les vases peints, sont les documents les plus sûrs et les plus nombreux qui soient parvenus jusqu'à nous pour *reconstituer l'histoire de la peinture en Grèce* [1]. Ils reflètent assez fidèlement les fresques fameuses de l'antiquité hellénique que, seules, avant l'étude des vases grecs, quelques descriptions d'auteurs anciens évoquaient en une pâle image. »

Tout le monde sait que les chefs-d'œuvre produits par les grands peintres ont disparu et sont irrémédiablement perdus pour nous. Pour toute la période des débuts et de la floraison classique de la peinture, on serait en face du néant absolu si l'on n'avait pas les vases grecs. On peut prouver, en effet, par de nombreux rapprochements avec les descriptions des auteurs, que les peintres de vases ont eu très souvent sous les yeux des œuvres d'art célèbres dont ils conservaient l'ordonnance générale et parmi lesquelles ils *choisissaient* certains épisodes ou certains personnages pour les introduire dans leur croquis. Ce ne fut jamais une copie servile. Ce qu'ils nous présentent, c'est « le rajeunissement adroit d'un sujet connu et classique pour leurs contemporains » [2].

1. POTTIER, *Catalogue des vases antiques du Musée du Louvre*, t. I, p. 13.
2. *Ibid.*

Documents historiques, les vases grecs ont fourni de nombreux renseignements sur des personnages célèbres. Que de dates, vainement cherchées ailleurs, que de textes précieux, transcrits des flancs des poteries helléniques, n'ont pas enrichi les érudits *corpus* des savants modernes ! Que de découvertes orthographiques n'ont pas réjoui les philologues, surpris de rencontrer, sur les terres cuites grecques, des formes de lettres remontant jusqu'au vieil alphabet ionien ! La connaissance du joyeux Olympe hellénique a bénéficié, elle aussi, de l'étude des vases grecs : « Que de monographies sur la légende des Amazones, sur le nocher Caron, sur les travaux d'Hercule, sur les représentations très diverses de Bacchus ou de Mercure, seraient privées des trois quarts de leurs informations, sans le secours des vases grecs ! [1] »

Enfin, si, professeurs et élèves d'aujourd'hui ressentent plus de plaisir que leurs aînés à étudier la langue d'Homère et à lire Démosthènes, ils le doivent, en partie, à la céramique de la Grèce. Car, s'il est vrai qu'un des moyens les plus efficaces pour étudier avec attrait une littérature ancienne, c'est de partager les sentiments et de comprendre les idées de ceux qui l'ont écrite, ce que Tite Live appelle, se former « une âme antique », peu de sciences nous le fourniront mieux que celle-ci. L'âme d'une race ne se manifeste pas seulement dans les grands gestes de ses héros. Plus sincère et plus vivante, elle se trahit dans les familiarités de la vie terre à terre de ses moindres enfants. Rarement, ces familiarités se montrent aussi spirituelles que dans les terres cuites de l'Hellade. On y apprend les élégances du costume des contemporains de Pisistrate. Depuis les jeux des éphèbes et les leçons du gymnase, à travers les exercices harmonieux de la palestre, les plaisirs de la table, les armements militaires et les rudes combats, nous voyons, sur ces jolis vases, un commentaire illustré des comédies d'Aristophane.

Faut-il s'étonner, dès lors, que les coupes, les canthares et les amphores soient devenues un objet de convoitise pour les peuples civilisés ? L'Allemagne, l'Angleterre, la France ainsi que la Belgique épient, sans relâche, les occasions d'acquérir ces précieux matériaux d'étude. Elles y dépensent des sommes considérables et c'est ainsi qu'elles sont parvenues, en dépit des dollars que les Etats-Unis prodiguent pour devancer le vieux continent, à orner leurs collections de pièces de grande valeur. Le Musée de Londres en renferme cinq mille ; celui de Berlin possède plus de quatre mille vases grecs, nombre qu'égale le Musée de Naples; quatorze cents objets semblables forment le Musée étrusque du Vatican. Quoique petite, la collection des vases grecs du Cinquantenaire à Bruxelles est très intéressante. Elle offre à l'homme studieux non seulement des types de presque toutes les écoles de la poterie grecque, mais aussi quelques brillants chefs-d'œuvre.

C'est à la France qu'appartient la plus grande part de la poterie grecque. « Le Louvre, actuellement, contient plus de six mille vases peints, et si l'on ajoute à ce total la très belle collection du Cabinet des médailles, on constate qu'à Paris seulement,

1. Pottier, *op. cit.*, t. I, p. 30.

le nombre des monuments exposés au public dépasse le chiffre respectable de huit mille [1].



Omettant de décrire la technique des vases grecs, je ne signalerai que le seul côté *décoratif* de ces objets.

Outre qu'elle constitue un sujet très ardu, la technique de la poterie hellénique requiert les explications des chimistes et elle n'est ni le plus important, ni le plus intéressant point de vue à considérer dans la question qui nous occupe. Je me bornerai donc à exposer, d'abord, les conditions générales de la production du vase grec et les qualités communes de son ornementation. Nous parcourerons ensuite, non pas l'histoire entière de ces fragiles ustensiles, mais sa période la plus brillante, qui est celle des vases attiques. C'est celle où, les potiers athéniens ayant réalisé la perfection du genre, leurs ouvrages éclipsèrent ceux des ateliers rivaux et furent transportés en cargaisons immenses jusque dans les plus lointaines contrées.

Un fait capital à la fin du VIe siècle, écrit M. Pottier, est l'élimination progressive et irrésistible des autres fabriques de vases par les ateliers attiques. L'exploration des tombes de Sicile et d'Italie montre qu'à cette époque les vases corinthiens se font de plus en plus rares, tandis que les produits attiques augmentent et, bientôt, restent seuls. Cette vogue est d'autant plus étonnante que la situation sociale de ceux qui fabriquaient ces vases était fort humble. Plusieurs d'entre eux, nés dans des pays éloignés de l'Attique, ne demeuraient à Athènes qu'avec l'appellation et la condition politique des *Métèques*.

Telle est la conclusion que suggèrent certains noms de potiers aux sonorités exotiques. On lit, en effet, sur tels vases attiques, la signature d'un Amasis. Cet artisan ne viendrait-il pas des bords du Nil, sur lesquels régna un souverain qui porta le même nom ? Sikélos est sans doute un Sicilien ? Quant au nom de Brygos, il fut porté par une peuplade macédonienne. De fréquentes incorrections d'orthographe trahissent aussi la naissance obscure et le peu de connaissances littéraires de ces artisans. Un insolent εγραχσφεν prend la place d'εγραψεν, ou bien le verbe εποπιεσεν fait regretter le correct εποιεσεν.

Certes, ils auraient été bien incapables, ces humbles potiers, d'imiter certaine marchande des quatre saisons, de l'Agora d'Athènes, qui arrêta le poète Échine pour lui reprocher une petite faute de grammaire qui venait de choquer le purisme exigeant de cette négociante ! « Commerçants de condition libre, affranchis ou esclaves, ne constituent pas un monde comparable à celui où vivaient les Polygnote et les Phidias. Qui oserait, dit dédaigneusement Isocrate, comparer Phidias à un modeleur de terre cuite ? Et il en eut dit sans doute autant des peintres de vases. Y chercher de grands artistes, même des philosophes et des penseurs, c'est aller contre toute vraisemblance [2]. »

Étrangers dans leur nouvelle résidence,

1. Pottier, *op. cit.*

2. Pottier, *Douris et les peintres de vases grecs*, p. 25.

les potiers ne tardaient guère toutefois à s'y trouver chez eux. La ville qu'Aristophane appelle « l'antique Athènes au front couronné de violettes », produisait sans doute sur ces artisans l'insinuante impression d'attachement que ressentirent toujours, pour elle, ceux qui eurent la bonne fortune de vivre quelque temps dans ses murs. Perdant toute idée de la quitter, les potiers s'établissaient dans le quartier de la ville auquel ses nombreux ateliers de mouleurs de terre valut d'être appelé le *Céramique*. Parfois, ils s'associaient des collaborateurs auxquels ils confiaient la besogne subalterne de mouler l'argile des vases, qui passaient ensuite entre les mains du peintre, pour en recevoir la décoration convenable. Cette division du travail nous est révélée par certaines inscriptions peintes sur les parois des vases. Sur les unes, c'est le mot εποιεσεν qui signifie « fabriqua » et se trouve accolé à un nom propre, tandis que, plus loin, on voit le verbe εγραψεν placé à côté d'un autre nom propre. D'ordinaire, on ne lit qu'un seul de ces mots. Si c'est εγραψεν, lequel a, sur les vases, le sens de « décora », il ne peut y avoir de doutes sur le genre de travail fait par l'artisan nommé là. C'est l'œuvre d'un potier-peintre. Malheureusement, le mot εποιεσεν apparaît plus souvent qu'εγραψεν.

L'obscurité de ce terme, lorsqu'il paraît sur la poterie, à causé de grands soucis aux savants, et elle n'est pas encore dissipée.

Εποιεσεν : un tel a fait ! Est-ce une façon plus elliptique de désigner le décor ? observe M. Pottier, ou bien est-ce le potier qui parle par opposition au peintre décorateur ? Toutes ces opinions ont été soutenues. On ne peut pas dire que le problème soit complètement éclairci. Pour raisonner avec certitude sur les peintres de vases, nous ne devons nous fier qu'à une seule formule : un tel a peint.



Outre l'ambition d'évincer leurs rivaux, les potiers grecs avaient, comme stimulant à leur verve, le spectacle varié que présente l'éxubérance de la vie publique dans les pays méridionaux. Il leur suffisait de flâner le long des rues bordées d'hermés et ornées de trépieds pour se remplir les yeux de gestes et d'attitudes pittoresques. Pénétraient-ils dans la palestre ou aux thermes, ils y admiraient l'élégante souplesse des éphèbes. Sous les portiques du Pœcile et devant les murs de marbre du temple de Thésée, ils se sentaient émus profondément par les fresques sévères de Polygnote et de Mycon. Rentrés au logis, l'imagination échauffée de ce qu'ils avaient vu, ils fixaient dans le décor des vases l'impression qui leur était démeurée. C'est ce qui explique la variété des sujets que nous montrent les vases grecs.

« Quand on étudie la peinture à figures noires, écrit notre auteur, il est visible qu'elle résume ou dépèce, en morceaux choisis, les grandes fresques religieuses qui couvraient les parois des sanctuaires. Elle n'aborde que rarement et timidement les sujets familiers. Tout autre est l'allure de la peinture industrielle après l'invention des figures rouges. Le sujet familier, la vie de tous les jours, la jeunesse grecque au banquet, à la palestre, jouant... batifolant même, est un des traits caractéristiques de cette école. »



FIG. I. Cratère. Amphore.

Quelle que soit l'époque à laquelle ils remontent ou l'école dont ils sont issus, quels que soient les sujets qui ornent leurs flancs, les vases grecs ont, entre eux, un air de famille que leur donnent leurs qualités communes de dessin et d'ornementation. On admire en chacun d'eux la franchise et la vivacité du travail. Ces qualités appartiennent aux facultés comme aux êtres neufs et justifient cette parole de Taine : « l'antiquité, c'est la jeunesse du monde ». Ces heureuses dispositions de la céramique grecque furent la récompense de son contact intime et assidu avec la nature, le fruit de l'intérêt qu'elle éprouva toujours pour toutes les œuvres d'art qui naissaient autour d'elle. Or, « la nature est la réalité vivante, les œuvres des maîtres et les enseignements du passé, voilà la double source à laquelle tout artiste a toujours puisé ».

Que les potiers y aient puisé avidement, leurs œuvres nous le prouvent. Les archéologues signalent des traces nombreuses de l'influence du grand art dans la céramique de la Grèce. « En aucun pays, en aucun temps, l'art industriel n'a renoncé à se régler sur le grand art. Les métopes peintes de terre cuite trouvées dans le temple de Thermos permettent d'établir l'étroite parenté des vases avec la décoration monumentale du VI[e] siècle. Ce sont les mêmes sujets, c'est le même dessin au trait noir, la même façon d'indiquer les contours des figures, de distinguer les hommes et les femmes par des tons différents. »

Avec un rare bon sens, les potiers athéniens mirent le type de la décoration de leurs vases en harmonie avec la *destination* de ces objets. Aux parois de la coupe légère, ils peignaient, d'ordinaire, des représentations joyeuses, tandis qu'ils réservaient, pour le lourd cratère, des sujets plus sérieux. L'artiste s'évertua aussi à relier les différentes parties du vase par des scènes étroitement unies ou au moins apparentées, grâce auxquelles on reconnaît un principe d'unité dans l'ornementation.

« Par une sorte d'intuition, les Grecs sont arrivés du premier coup à l'idée d'isoler certains éléments naturels, les végétaux en



Lécythe. Kyathos. FIG. 2.



FIG. 3. Hydrie. Canthare

particulier, et, comme on dit, de les *styliser*, de les géométriser, pour les approprier aux formes du vase ». Quant à celles-ci, on les choisissait les plus aptes possible à la fonction qui leur était confiée, tout en veillant attentivement à ce que l'élégance la plus exquise ne fût jamais sacrifiée aux qualités pratiques.

Les quatre premières silhouettes de vases qui accompagnent ce texte convaincront sans doute le lecteur de l'exactitude de ce que j'avance. Le dessinateur y a omis, à ma demande, l'ornementation des vases afin de n'en signaler que la forme. Le grand récipient est une *amphore*, c'est-à-dire une urne destinée à contenir le vin. Elle semblera, sans doute, robuste et d'un galbe séduisant. L'urne voisine, nommée *cratère*, renfermait un mélange d'eau et de vin. Son orifice est large, afin de permettre de puiser facilement, en y plongeant le canthare ou le kyatos [1].

Le long vase à panse blanche et col noir, que représente la seconde figure, était destiné à contenir de l'huile ou des parfums. Il était appelé *lécythe*. A sa droite, on voit un *kyathos*, récipient qui servait, tantôt à puiser le vin, tantôt à présenter cette boisson. Dans ce dernier cas, il paraissait au commencement du festin et cédait la place aux coupes et aux skyphos, dès que l'animation des convives réclamait des libations plus copieuses. Le manche du kyathos était allongé très considérablement au-dessus de la coupe, afin que les doigts de celui qui utilisait ce vase pour puiser dans le cratère ou dans le grand tonneau d'argile appelé pithos, ne touchassent point le liquide.

Le petit vase à deux anses dépassant aussi les bords de la coupe, que dessine la troisième figure, est le *canthare*. Les artistes le mettent souvent entre les mains de Bacchus. On y versait le vin lors des banquets dyonisiaques surnommés *thiases*. La grande urne, que trois anses rendent très portative, est la cruche ou aiguière des anciens, à laquelle l'eau qu'elle contenait avait valu le nom d'*hydrie*.

La figure 4 représente deux ustensiles indispensables aux nombreux amis de la table que renfermait la Grèce : celui d'en haut, une *œnochoé*, était la cruche employée pour puiser le vin et surtout pour le ver-

1 Parmi les vases de très grande dimension, il en est un que je ne puis omettre de signaler ici, quoique je ne puisse le faire voir : c'est le *pithos*. Remplacé aujourd'hui par le tonneau, le pithos n'était pas moins vaste que lui. Ceci nous est prouvé indirectement par les auteurs anciens : Durant la guerre du Péloponèse, disent-ils, de pauvres habitants de la banlieue d'Athènes avaient établi leurs pénates dans des pithoi. Les légendes dépeignent aussi le célèbre tonneau des Danaïdes, ainsi que celui de Diogène comme des pithoi. Cette dernière scène est évoquée souvent dans la décoration des vases attiques.

ser. Le vase représenté en-dessous de l'œnoché, c'est la gracieuse *kylix*, que nous appelons coupe, dans laquelle l'œnoché ou le canthare versaient leurs savoureux contenus. Fabriquée à toutes les époques, la coupe fut surtout chère aux artisans de l'Attique. C'est entre leurs mains qu'elle reçut sa plus belle décoration.

La forme des vases grecs n'est point leur unique mérite. Une autre qualité de la céramique de l'Hellade, c'est qu'elle ne produisit jamais ce qu'on nomme des *doubles*. Un vase plaisait-il, le potier ne songeait point à exploiter la faveur du public. Il ne lui offrait pas de secondes éditions de son chef-d'œuvre. « Deux vases peuvent se ressembler de formes, être même tout pareils; on ne trouvera jamais deux dessins identiques... La copie, entendue au sens servile et moderne du mot, est absolument étrangère à l'art antique. Cette considération seule, atteste chez la masse du peuple grec un sens artistique, une indépendance que nous voudrions bien inculquer à nos artisans contemporains... C'est l'éternelle erreur du fabricant moderne qui essaie de renouveler son bagage... On lui apporte de l'inédit, il s'empresse de le *copier*. Au lieu de faire œuvre intellectuelle, il fait œuvre servile... Est-ce là ce que nous lui demandons? Non. C'est de nous rendre, sous des formes qui agréent à notre esprit national, avec un décor et des sujets nationaux, le *même esprit* le *même sens de la nature et des formes*, qu'on admire chez un Mycénien ou un Japonais. »



Œnochoé. FIG. 4.
Kylix.

Dociles aux conseils de la raison, les potiers grecs n'eurent jamais d'autre ambition que celle d'*améliorer indéfiniment* leurs produits. Jamais ils ne firent de ces rêves auxquels « Perrette et le pot au lait » ont donné une fâcheuse célébrité. Ne songeant pas à se faire les égaux des sculpteurs, ils ne prétendirent point à placer leurs modestes ouvrages parmi les monuments du grand art. Satisfaits de leur mission utile, les Nicosthènes et les Douris conservèrent toujours à leurs ateliers une destination exclusivement pratique. « J'ai noté plusieurs fois le caractère essentiellement pratique des vases grecs. L'on ne saurait trop y insister. Il n'y avait pas de bibelots ni de potiches dans les maisons antiques, pas plus en Italie qu'en Grèce ». Les vases grecs, les plus grands au moins, étaient chargés des fonctions que les tonneaux de ménage remplissent aujourd'hui sans élégance.

Athènes était située au milieu d'un bois de pâles oliviers dont les fruits donnaient une huile recherchée jusque sur les marchés

éloignés. Au nord-ouest de la plaine jaune qu'ombragent ces arbres, surgissent les hautes montagnes du Parnès. De nombreux vignobles y produisent un vin estimé. Dans la lointaine Cyrénaïque, la Sicile et l'Étrurie, un grand nombre de clients assuraient d'excellents débouchés à ces produits de choix. Huile et vin leur étaient expédiés dans les amphores, les pithos profonds que fabriquaient les céramistes.

Arrivés à destination, ces vases, ainsi que les coupes, les canthares, les œnochoés et les hydries que l'on joignait aux envois, étaient employés aux usages domestiques. Mis au rang de pots, de simples pots, sinon de ménage, du moins de table, ils constituaient la vaisselle dans laquelle on mangeait, on buvait, on se lavait les mains.

Associés à la vie intime de leurs propriétaires, les vases ne les abandonnaient pas à l'heure du trépas. Coupes élégantes, gracieuses œnochoés, canthares délicats, ces objets descendaient dans la tombe avec le défunt et continuaient à lui donner quelque joie. Au royaume des ombres, pensait-on sans doute, divertiraient-ils le mort bien-aimé en évoquant les moments heureux de son existence? Cette touchante illusion explique pourquoi des tombeaux sortirent les plus abondantes récoltes de céramiques. Les nécropoles étrusques, en particulier, renfermaient de telles quantités de ces terres cuites, qu'elles leur valurent le qualificatif de vases étrusques.

Jusqu'en ces derniers temps, le public était si convaincu que les poteries grecques sortaient des mains d'artisans de l'Étrurie, qu'il a fallu tous les efforts de la science pour lui démontrer son erreur et le décider d'abandonner cette désignation inexacte.

Les figures suivantes diront si les éloges que je viens de faire des vases grecs, sont justifiés; elles me fourniront également le moyen de considérer séparément les principaux céramistes de l'Hellade et les caractères de leurs œuvres.

Avant d'interroger celles-ci, je dirai d'abord, brièvement, la date approximative de la peinture attique à *figures noires*, celle de son apogée et le moment de sa diminution. J'indiquerai ensuite les deux principaux caractères de ces produits

(A continuer.) FRANZ NÈVE.



LA CHAPE DE MESSINES.

L'ÉGLISE de Messines lez-Ypres possède une chape ancienne et artistique.

C'est un ornement de grande valeur et généralement peu connu.

A notre avis, elle remonte au XVIe siècle. Notre opinion se base sur le style des motifs architecturaux et le genre de costumes des personnages mis en scène et sur la facture générale de l'ouvrage.

L'exécution de la chape est, en effet, d'une fine délicatesse et d'une science sûre. Néanmoins la broderie ne présente pas les qualités originales de celles des XIIIe et XIVe siècles. Le brodeur a composé des tableaux à la manière du peintre sans avoir à la main les moyens de celui-ci. N'est-ce pas là un caractère général et distinctif des broderies d'art des XVe et XVIe siècles ?

La chape de Messines est, en général, bien conservée. Elle a subi certaines réparations et retouches, dont quelques-unes anciennes déjà et bien réussies.

Il faut cependant déplorer un acte de véritable vandalisme. Quand s'est-il rencontré, celui qui, trouvant la chape trop longue à sa taille trop courte... et à son esprit trop borné..., a cru faire œuvre utile et nécessaire en la raccourcissant ? Sans arrière-pensée et sans remords, il a coupé la partie inférieure, taillant dans l'étoffe damassée et dans les bandes d'orfroi !

Presque tous les anciens ornements sont dans ce cas. Quelquefois on a voulu ainsi supprimer la partie inférieure usée; d'autres fois on n'a cherché qu'à mettre l'ornement à la mode du temps.

La chape est d'étoffe rouge ornée de larges dessins en or. Les broderies du chaperon et les bandes d'orfroi sont de couleurs brillantes sur fond d'or.

La scène du chaperon représente la résurrection. Le Christ triomphateur sort du tombeau. La garde est saisie de crainte et d'effroi à cette apparition. Sur l'arrière-plan s'étend la campagne, au fond Jérusalem.

Ce tableau est placé dans un encadrement architectural du genre propre à la première Renaissance. Deux colonnettes, servant de montants, soutiennent de chaque côté le dais.

Celui-ci est à trois compartiments, dont chacun contient un motif de décoration picturale ou sculpturale. Au centre, une scène de l'Ancien Testament : Jonas sortant de la baleine, symbole prophétique de la résurrection du Christ. De chaque côté un personnage, vraisemblablement deux prophètes. Lesquels ? Ils portent une banderole, mais celle-ci s'efface, comme s'est effacé l'inscription ou le texte qu'on avait probablement brodé et qui aurait pu nous renseigner.

Les bandes d'orfroi de devant représentent six scènes de la passion. Commençant de bas en haut et allant de gauche à droite, on remarque :

1° En bas, à gauche : Jésus au Jardin des Olives ;

*

2° En bas, à droite : Pierre coupant l'oreille de Malchus ;

3° Au centre, à gauche : Jésus devant Pilate ;

4° Au centre, à droite : la flagellation ;

5° En haut, à gauche : le couronnement d'épines ;

6° En haut, à droite : le portement de la croix.

Chaque scène, séparée par une bande horizontale, se présente sous un dais d'architecture Renaissance, mais à notre avis, d'un style quelque peu plus primitif que les motifs architecturaux au chaperon. C'est pourquoi nous croyons que les bandes d'orfroi sont antérieures au chaperon, celui-ci ayant été ajusté aux premières. A cet avis cependant nous devons peut-être opposer cette explication, que la scène de la résurrection est un complément naturel des scènes de la passion.



CHAPERON D'UNE ANCIENNE CHAPE DE MESSINES. Photo. J.-B. D.

Cependant il faut noter une autre particularité. Cette chape *rouge sert aujourd'hui* à la fête de Pentecôte. Le rouge est la cou-

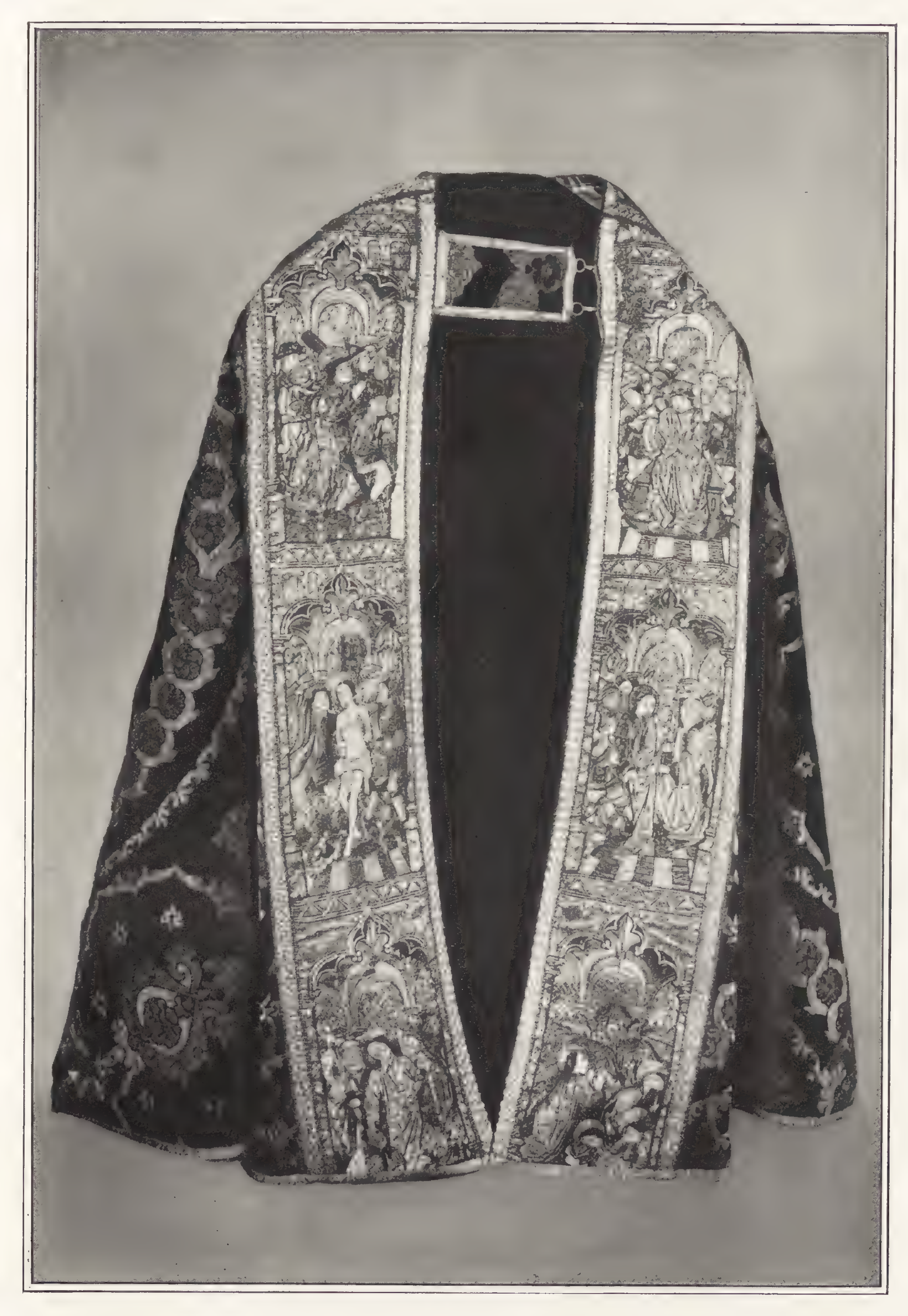


Photo. J -B D. ANCIENNE CHAPE DE MESSINES.

leur de l'office de ce jour; seulement la scène de la résurrection n'est pas d'à-propos, comme le serait une descente du Saint-Esprit. Aux scènes de la passion convient très bien la couleur rouge de l'ornement ; mais ces scènes conviennent-elles à la fête de la Pentecôte ? Pour quel office et pour quelle fête devait donc servir primitivement cet ornement ? Nous ne pouvons trouver réponse à cette question ; d'autant plus, qu'après examen de la chape, nous n'oserions pas dire qu'elle constitue un et même ouvrage.

La chape elle-même est-elle plus ancienne ou plus récente que le chaperon et les bandes d'orfroi ? Le chaperon et les bandes d'orfroi, ou tout au moins le chaperon ne provient-il pas d'un autre ornement et ne fut-il pas, après coup, appliqué à cette chape rouge ?... A partir de quand existe et est observée chez nous la rubrique des couleurs ?

Ce sont là des questions que nous ne prétendons pas résoudre. Nous avons simplement tenu à signaler aux lecteurs du *Bulletin* cet ornement riche, ancien et très intéressant.

Nous espérons qu'un jour un amateur, un homme du métier, passant par l'intéressante localité de Messines, examinera à son tour la chape et pourra trancher les questions que nous nous sommes simplement posées.

J.-B D.



LA FIGURE HUMAINE DANS L'ART INDUSTRIEL.

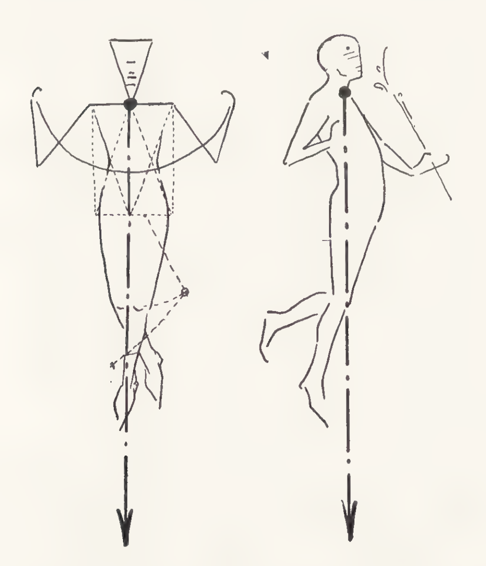
(Suite. Voir 6e année, p. 332.)



ES règles de tracé de la figure suspendue ou accrochée s'appliquent également à la figure *flottante* et à la figure *planante*.

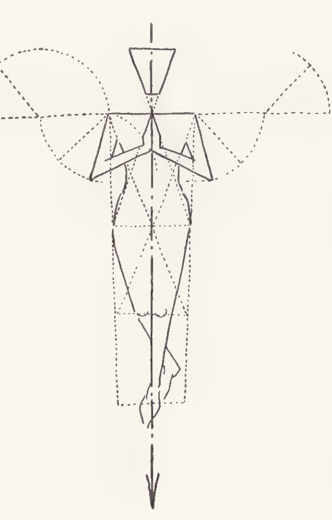
Flottante, toute la figure a la position horizontale; c'est la figure régulière renversée sur plan horizontal. Planante, elle doit être à équilibre parfaitement stable. Ce dernier nécessite la répartition, en valeurs égales, des deux moitiés du poids et du volume, pour les masses à équilibrer.

La figure *planante* est plus ou moins souple de mouvement axial. Dans tous les cas, et plus encore pour elle que pour les



I-2. FIGURE PLANANTE. FACE ET PROFIL.

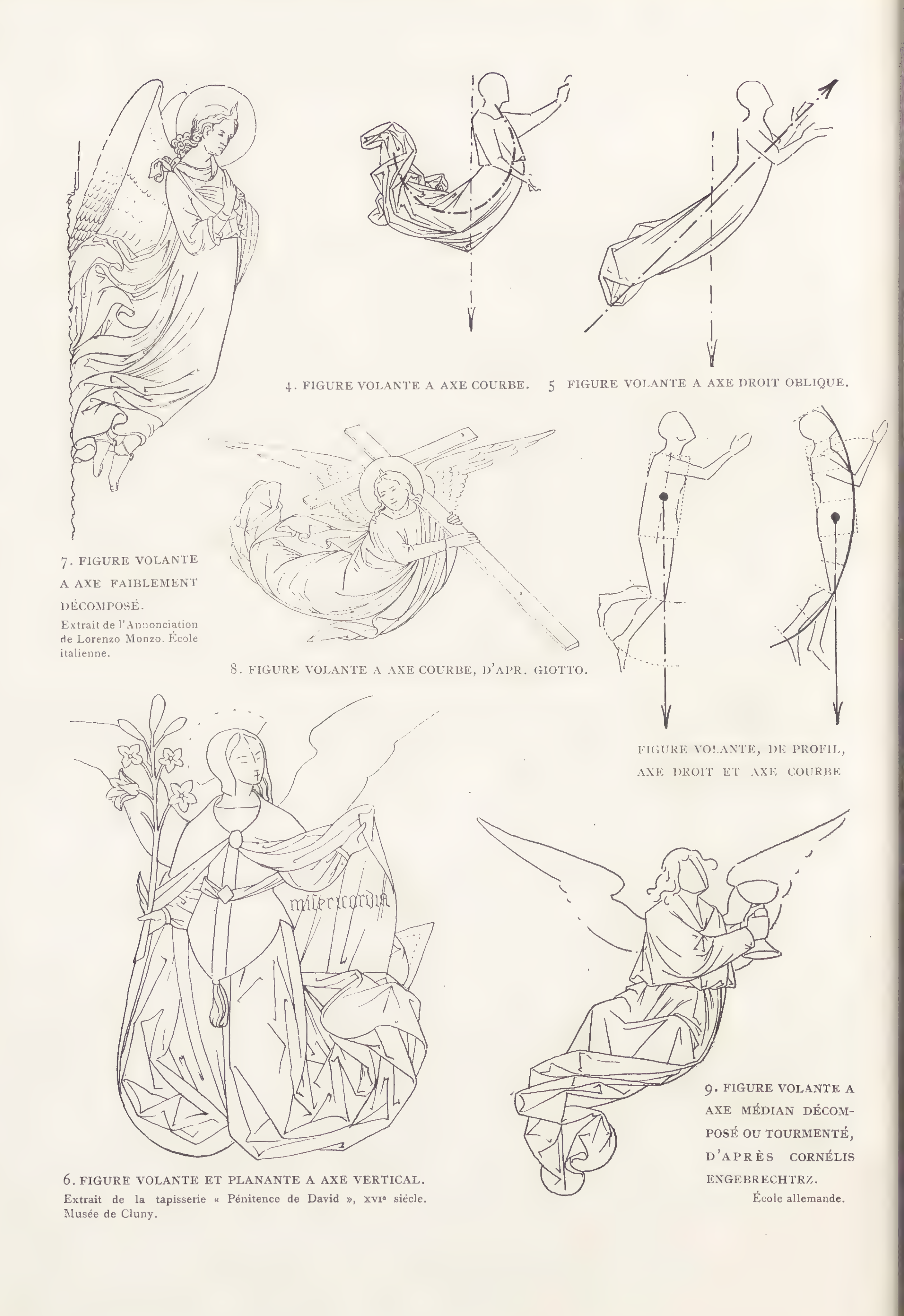
figures suspendues ou portant sur le sol, la valeur égale de ses deux masses est une condition essentielle à la réalité et à l'impression de la stabilité. Sans cette condition, les figures auraient l'impression du vol ou de la chute. La figure planante est à envisager comme à l'état de repos fixe et absolu, mais aisé, sans exclusion de la vie.



3. FIGURE VOLANTE VUE DE FACE.

Le jeu de tout le corps autour de l'axe de stabilité satisfera à cette condition. C'est ce que montre un schéma de la figure planante vue de face et vue de profil. Vue de face (1), le tronc a sa médiane verticale à aplomb fixe, le mouvement de la tête, des bras et des jambes est peu considérable, aisé, libre sans exagération et de peu d'importance relativement à la masse d'ensemble.

De profil (2), l'axe du corps a une grande souplesse. Il est sensiblement courbe, mais à tendance vers la droite verticale. C'est à ce mouvement que la figure doit son impression de stabilité sans qu'il existe aucun point de support. Dans ces deux figures, et plus particulièrement dans la seconde, l'impression dominante doit être celle de la figure sus-



4. FIGURE VOLANTE A AXE COURBE.

5 FIGURE VOLANTE A AXE DROIT OBLIQUE.

7. FIGURE VOLANTE A AXE FAIBLEMENT DÉCOMPOSÉ.
Extrait de l'Annonciation de Lorenzo Monzo. École italienne.

8. FIGURE VOLANTE A AXE COURBE, D'APR. GIOTTO.

FIGURE VOLANTE, DE PROFIL, AXE DROIT ET AXE COURBE

6. FIGURE VOLANTE ET PLANANTE A AXE VERTICAL.
Extrait de la tapisserie « Pénitence de David », XVIe siécle. Musée de Cluny.

9. FIGURE VOLANTE A AXE MÉDIAN DÉCOMPOSÉ OU TOURMENTÉ, D'APRÈS CORNÉLIS ENGEBRECHTRZ.
École allemande.

pendue par le cou, mais totalement libre de mouvements.

La tête et les bras, dans leur configura-



D'après une Annonciation de Roger Vander Weyden (1).

10. FIGURE VOLANTE ET PLANANTE.

tion, ne devront pas être en action trop considérable, afin de ne pas nuire au calme de l'ensemble. Le tronc, quelque peu courbé, sera prolongé, par les cuisses et les jambes au jeu libre, mais toujours dans la direction d'une même médiane. En effet, une jambe portée en avant serait un effort qui enlèverait de la netteté de l'impression, comme figure uniquement planante, et donnerait partiellement celle de la figure *volante*. Celle-ci est, en effet, caractérisée par la tendance en effort oblique, par le mouvement ascendant. En vue de ce résultat et de cette impression, la masse supérieure de la figure doit être, au-dessus de la médiane de l'axe, quelque peu plus volumineuse que la partie inférieure : la majorité de son poids ou de sa masse, lancée dans le sens du vol, pouvant seule entraîner l'autre. Cette plus grande importance sera donnée par le buste porté en avant, un peu en dehors de l'axe vertical d'aplomb, en un mouvement légèrement courbe.

La figure volante, vue de face (11) offre par suite de ses raccourcis peu considérables et de son calme, à peu près l'impression de la figure planante, et se construit de la même façon. Comme celle-ci, elle a le jeu libre et aisé de toutes ses parties : tronc flexible, articulation à volonté des jambes et des bras.



Le Christ ressuscitant, d'après Giotto.

11. FIGURE VOLANTE ET PLANANTE A AXE COURBE.

1. Voir *Bulletin*, 2e année, p. 69.



D'après l'Annonciation de Hugo Van der Goes[1]. Pinacothèque de Munich.

12. FIGURE VOLANTE ET PLANANTE.

Vue de profil, la figure volante suit une direction oblique, à mouvement droit ou courbe, simple ou décomposé, comme le montrent les figures ci-dessus. Le mouvement ascensionnel est accusé par la direction du buste à l'état d'effort, ainsi que par le mouvement, en sens inverse, des bras et des jambes. La tête et les bras levés aident à obtenir l'impression du vol, ainsi que les jambes légèrement rejetées en arrière.

Les mouvements du vol sont très variables d'effet et de figuration. Simples, ils sont basés sur la direction axiale unique, en droite ou en courbe, comme le montrent les deux schémas (4-5).

La première de ces figures est basée sur l'axe en arc de cercle plus accentué que dans l'autre. Le buste redressé, le jeu des bras et la partie inférieure ondulante en arrière, donnent une figure à effort faible et à grande souplesse. La seconde figure a son axe sensiblement droit, en direction oblique, dans le sens indiqué par la flèche Le mouvement de vol est accentué par la dominante du buste, la position de la tête et des bras. Dans ces deux figures, l'axe d'aplomb du milieu du corps passe plus ou moins en arrière du buste. Dans toutes deux, l'équilibre est uniquement d'impression. Il est, en effet, basé sur l'apparence en surface couverte,



D'après M. Schaffner

13. FIGURE VOLANTE ET PLANANTE A AXE OBLIQUE, FAIBLEMENT DÉCOMPOSÉ

et non sur la réalité du poids. Cette valeur, correspondante, pour chacune des deux moitiés, inférieure et supérieure, équilibrée

1. Voyez *Bulletin*, 2e année, p 71.

de sentiment de chaque côté de l'axe d'aplomb, suffit pour que la figure soit en position stable et à impression de mouvement.

L'axe de la figure (6) d'une tapisserie du musée de Cluny est vertical pour le tronc et les cuisses ; de ce fait, elle est autant planante que volante. L'impression de ce dernier mouvement n'est provoquée que par la masse inférieure rejetée en arrière et par la valeur dominante de cette masse relativement à celle donnée à droite par le manteau.





14. FIGURES VOLANTES OU PLANANTES

D'après Roger Vander Weyden. Musée d'Anvers.



D'après Juste de Gand. Musée d'Anvers.

15. FIGURE VOLANTE OU PLANANTE.



D'après Hugo Van der Goes. Église Santa Maria Nuova à Florence.
16. FIGURE VOLANTE OU PLANANTE.

Au contraire, à une Annonciation de l'école italienne, nous voyons un ange à axe droit décomposé [1] (7). Sa tendance vers le vol est plus accusée que dans la figure précédente. Cette impression est due au mouvement oblique de sa direction axiale.

Les figures suivantes, à axes courbes ou droits, plus ou moins simples ou contrariés, montrent, en silhouettes différentes, le calme ou l'action de la figure volante ou planante d'après le tempérament de l'auteur et l'impression à produire (8 à 16).

L'équilibre visuel est indépendant, en impression, de l'équilibre physique ou matériel. Fréquemment, il a été obtenu, pour la figure volante, par une draperie flottante aux pieds, laquelle est parfois plus considérable de masse que la partie supérieure de la figure ; la superficie qu'elle couvre domine sur celle du buste, et l'impression de sa légèreté, comparativement au poids du corps, suffisent pour équilibrer l'ensemble et le tenir d'aplomb, quelle que soit l'importance de la masse de draperie.

F. F.

(Cette étude sera continuée dans un prochain numéro.)

1. Voir *Bulletin*, 2e année, p. 43.



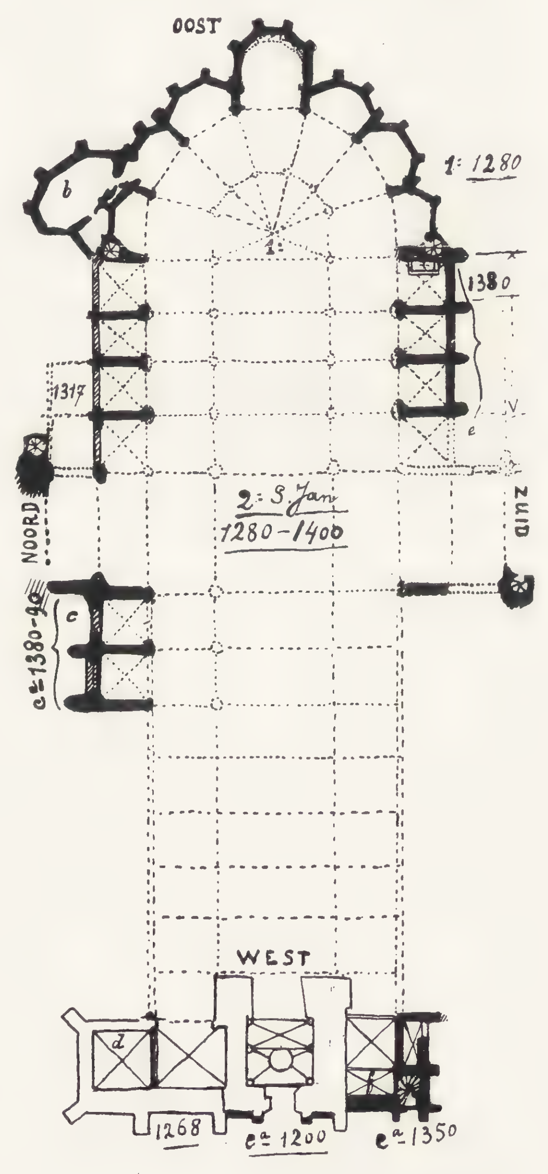
LA CATHÉDRALE DE BOIS-LE-DUC.



ANS un précédent numéro du *Bulletin des Métiers d'art*[1], nous avons rapidement passé en revue l'histoire de la deuxième église Saint-Jean de Bois-le-Duc, laquelle subsista de 1280 jusque 1419.

Au cours de cette année 1419, la collégiale et la moitié des habitations, de la ville bâties en bois, furent dévorées par un incendie. C'est du moins ce que nous rapporte la chronique, sur la foi de laquelle nos historiens datent l'église actuelle ou troisième église de l'année 1419. Nous pourrions nous trouver d'accord avec eux s'ils n'avaient pas été jusqu'à dire qu'à cette époque une église toute nouvelle fut élevée. La nature des choses indique comme vraisemblable qu'une église ogivale, solidement bâtie, ne peut être que partiellement détruite par un incendie, même violent. Alors que les voûtes largement déployées du vaisseau central et des basses nefs peuvent s'effondrer aisément sous la charge des tours et des toits écroulés sur elles, les parties plus puissantes, telles que les chapelles alsidales et les chapelles établies entre les contreforts des nefs, ne peuvent être détruites jusqu'aux fondations.

Une critique attentive de l'architecture et un examen soigneux des documents nous ont appris que les choses se passèrent bien ainsi à la cathédrale de Bois-le-Duc, et c'est pourquoi nous avons dû nous écarter complètement des opinions jusqu'ici suivies par nos historiens Hermans et Hezenmans.



PLAN DE LA CATHÉDRALE DE BOIS-LE-DUC.

1. *Bulletin*, 4e année, p. 270.

Reprenons ici le plan que nous avons déjà publié, de la deuxième église de Bois-le-Duc.

Sept chapelles absidales et huit chapelles latérales de chaque côté du pourtour du chœur, quatre autres encore le long des bas côtés nord et sud, la tour et deux chapelles avoisinantes : telles furent les parties qui restèrent debout au milieu des ruines amoncelées en 1419 sur le sol de l'ancienne collégiale.



CATHÉDRALE DE BOIS-LE-BUC. ARCATURES AUX SOUBASSEMENTS DE LA NEF.

Les fondations avaient été totalement épargnées, et la troisième église, c'est-à-dire la cathédrale actuelle, fut élevée sur les assises primitives et s'assimila les chapelles anciennes.

Cette reconstruction forme la première période de la dernière époque. Elle se poursuit de 1419 à 1497. Pendant ces années furent reconstruits successivement le chœur, le transept et enfin le vaisseau avec ses trois nefs.

La seconde période, n'a jamais été délimitée même dans ses grandes lignes. Elle se place de 1497 à 1526.

A la première de ces dates, on résolut de porterla largeur du vaisseau de trois à cinq nefs. Nous n'en donnons pour le moment que les traits principaux, qui se justifient par le plan où ce nouvel agrandissement est indiqué au moyen de hachures.

Nous appelons l'attention sur ce point important, qui nous est garanti par la critique des formes achitecturales.

Une comparaison des arcatures aveugles, très différentes entre elles, situées sous les fenêtres dans les bas côtés de la nef, nous montre clairement l'adjonction de parties nouvelles aux parties plus anciennes (1497-1526). Tout homme compétent le reconnaîtra sans peine à la comparaison des types que nous reproduisons ici.

Les différences des fenêtres, de la nature des matériaux, des voûtes et des profils ne sont pas moindres et confirment ce que nous disons relativement à la combinaison de parties anciennes et nouvelles.

Au surplus, l'histoire nous dit expressément que l'église a été élargie à partir de l'autel de Sainte-Agathe, au sud, jusqu'à la chapelle des fonts baptismaux (au sud de la tour) et de même du côté nord.

C'est le chroniqueur Alb. Cuperinus qui nous apprend cela en insistant expressément sur la date *anno 1497* et y ajoute que l'église reçut alors deux élargissements.

Les archives de l'église sont en concordance parfaite avec le texte de Cuperinus. Il nous suffit de le constater. Citer les textes nous mènerait trop loin.

Pour terminer cette partie, nous pourrions donner ici les dimensions de la cathédrale de Bois le-Duc :

Longueur totale de l'église	110 m.
Largeur du transept	50 m.
» du vaisseau	38 m.
» de la nef centrale	12^{m}78.



CATHÉDRALE DE BOIS-LE-DUC.
L'INTÉRIEUR DU CHŒUR.

Hauteur de la neuf centrale	28^m55.
» » latérale	13^m75.
» de la coupole (intérieur)	45 m.



Passons maintenant à une description succincte de l'édifice.

Le vaisseau est à l'extérieur, complètement restauré. Nous avons déjà décrit [1] l'iconographie de son ornementation renouvelée.

La partie la plus remarquable de l'église est certes le chœur.

L'extérieur montre beaucoup de ressemblances avec le chœur de l'église Saint-Sulpice à Diest. Son ancienne et prestigieuse série de sculptures au-dessus des gâbles des fenêtres des chapelles absidales et du chevet a déjà été publiée dans le *Bulletin* [1].

L'intérieur du chœur, non encore restauré, complète le caractère de la troisième église.

Au premier aspect, nous sommes saisis par sa sévérité et sa correction qui, en grande partie, sont dues à ses proportions rigoureuses. Pour une longueur de 30 mètres le chœur recevra une largeur de 12^m78 et une hauteur de 28^m55. L'impression générale est très imposante, élancée et gracieuse. Les piliers très rapprochés les uns des autres, la grande quantité des profils aux fûts des piliers et l'absence de chapiteaux en sont causes. Les parties inférieures : piliers, arcatures du triforium, fenêtres et, en général, la disposition de tous les détails montrent une grande analogie avec Saint-Sulpice de Diest, Saint-Pierre de Louvain et Sainte-Waudru, de Mons.

1. *Bulletin des Métiers d'art,* 5e année, p. 36, et 4e année, p. 349.

Enfin, pour terminer, donnons une idée



CATHÉDRALE DE BOIS-LE-DUC.
AU SUD-EST DU CHŒUR.

des beaux portails qui sont les parties les plus riches de l'édifice.

Le portail nord (1450-1478), tel que nous le voyons aujourd'hui [2], ne donne plus guère une juste idée de sa sculpture originale. Il a été restauré, disons renouvelé, à une époque peu versée dans la connaissance des caractères et dans l'application correcte

2. Voir *Bulletin des Métiers d'art,* 5e année, p. 183.



PORTAIL NORD DE LA CATHÉDRALE
DE BOIS-LE-DUC.



CATHÉDRALE DE BOIS-LE-DUC.
VUE DU PORTAIL SUD.

Il est néanmoins regrettable que l'on ait montré si peu de considération pour les rares vestiges conservés et qu'en 1865 l'on n'ait pas pris le moulage de ces vieux fragments et qu'on ne les ait pas reproduits. On s'est contenté de les suivre *à peu près,* sans rien reprendre de leur expression ni de leur drapé.

Les inspecteurs royaux des monuments se plaignirent également et très vivement, dans leurs rapports de 1878, de ce que les statues avaient été renouvelées d'une façon si arbitraire.

Ce travail a également été condamné par la Gilde de Saint-Bernulphe et par celle de Saint-Thomas et de Saint-Luc. Actuellement encore, on ne prend pas de moulages des anciennes sculptures de la cathédrale ; constamment on en restaure « à peu près ». Or, on sait qu'en général ce genre de travail est inférieur si l'on n'a pas pris le soin de mouler les anciennes images.

Il n'est pas possible de réveiller l'opinion publique des Pays-Bas protestants sur cette question, mais tous les lecteurs du *Bulletin* m'accorderont que les statues du portail nord sont fort inférieures à celles qui les ont précédées. Ils se seront demandés, non sans étonnement, si ce sont là des

des principes de la sculpture gothique. Dès 1865, c'est-à-dire dès le commencement de la restauration du portail, les statues, brisées et enlevées deux siècles auparavant par les protestants, furent rétablies.

images néo-classiques ou modernes, et personne ne croira qu'elle doivent, *malgré tout*, représenter des images du XVe siècle à la cathédrale de la dernière période.

Voici la description de ces statues.

Sur le trumeau est l'image de Notre-Dame. A droite, sur le tympan, Assuérus et Esther ; à gauche, David et Bethsabée ; dans les angles, sur le côté et au-dessus, quelques anges près du Christ qui se trouve au sommet du tympan.

L'arbre de Jessé sert d'encadrement, et tout autour, dans les niches formées au creux du grand arc, les vingt-quatre vieillards de l'Apocalypse se prosternent. Sur les contreforts, à l'intérieur — droite et gauche — sont les statues des cinq vierges sages et des cinq vierges folles; par devant, les douze apôtres, la face tournée vers le nord, le lieu de ténèbres qu'ils ont éclairé par la prédication de la vérité de l'Évangile.



Pour opposer au portail nord un contraste piquant, montrons les linteaux du portail sud. Eux, du moins, ne sont pas restaurés.

SCHÉMA DU LINTEAU OCCIDENTAL DU PORTAIL SUD.

Le mérite particulier de ces écoinçons bien conservés est dans la parfaite adaptation à l'architecture. Celle-ci avait tracé au sculpteur un champ restreint dans lequel il a dû renfermer le tracé de ses figures.

Le portail sud est consacré au patron de l'église, saint Jean l'Évangéliste, dont la statue est placée sur le trumeau.

Les linteaux des deux baies représentent les traits principaux de sa vie et de ses visions.

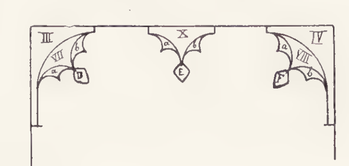


SCHÉMA DU LINTEAU ORIENTAL DU PORTAIL SUD.

I. *Porte occidentale*. Saint Jean repose sur la poitrine du Sauveur à la dernière Cène ; l'apôtre est agenouillé (I). Au coin opposé, un groupe représente le martyre du saint dans l'huile bouillante; au premier plan se trouve un aigle (II).

II. *Porte orientale*. D'abord, à gauche, saint Jean écrit l'Apocalypse à Pathmos, pendant que Satan se glisse derrière lui et veut lui enlever son encrier (III).

Au coin opposé se voit la vision relative à la fin du monde. Deux cavaliers se précipitent l'un sur l'autre, représentant la lutte qui aura lieu à la fin des temps, ainsi que le décrit l'Apocalypse (IV).



CATHÉDRALE DE BOIS-LE-DUC. COTÉ GAUCHE DU LINTEAU ORIENTAL (III, VII, *b*).

Retournons vers la porte occidentale : Au milieu apparaît le Christ montrant ses plaies. Il va juger l'humanité (IX). Celle-ci se lève du tombeau, dans la personne d'Adam et Ève *(a, b)*. Aux petits écoinçons, nous retrouvons les quatre anges sonnant de la trompette pour appeler les hommes au jugement.

Enfin, dans les deux écoinçons, nous voyons encore : sous saint Jean à la Cène, Marie-Madeleine et, sous le martyre de saint Jean, le larron repentant. Ces deux dernières figures sont empruntées au *Dies irae* comme des allusions au jugement :

Qui mariam absolvisti
Et latronem exaudisti,
Mihi quoque spem dedisti.

(Vous qui avez absous Marie-Madeleine et exaucé le larron, m'avez donné, à moi aussi, de l'espérance.)

Ces statues ne peuvent pas être confondues un seul instant avec celles de Marie et



PORTE OCCIDENTALE.
LE JUGEMENT DERNIER.

de saint Jean-Baptiste, car le corsage élargi de Marie-Madeleine et le cilice de crins du larron caractérisent ici les deux patrons des pénitents. Au surplus, saint Jean-Baptiste [1] porte toujours, dans l'iconographie traditionnelle, un drapelet ou un agneau.



PORTE ORIENTALE.
L'AIGLE DE SAINT JEAN.

D'ailleurs, dans la même église, les stalles du chœur portent une représentation, analogue, et de la même époque, du dernier jugement. Or, saint Jean-Baptiste et Marie y portent leurs attributs habituels et diffèrent aussi complètement d'expression avec les figures des linteaux du portail sud.

Enfin, au centre de la porte orientale, nous voyons l'aigle de saint Jean (X) ; l'apôtre a vu les mêmes visions qu'Ézéchiel, le prophète qui se trouve à gauche (VII). A droite de l'aigle, se voit l'Antechrist, sous les traits d'un animal à double corps de bête et à tête humaine (VIII). Dans les écoinçons, sous Ézéchiel, se tiennent deux anges *(a, b)* ; dans les angles sous l'aigle de saint Jean est une licorne *(a)*, représentant la force de Dieu et luttant contre un monstre *(b)* ; sous l'Antechrist se tiennent deux monstres. Enfin, à la pointe des écoinçons sont les symboles des quatre Évangélistes : l'aigle, l'homme, le lion et le veau, puis un homme sauvage, sous l'aigle, et un monstre, sous l'Antechrist (A, B, C, etc.).

La signification de l'homme sauvage est très claire dans le cas présent. Elle indique une force gigantesque, que nous pouvons considérer comme l'attribut de l'aigle de saint Jean, de même que la licorne qui est représentée sous cet aigle.

1. H. Detzel, *Christliche Iconographie*, IIe partie, p. 3, 514.

Tous forment le cortège de l'Évangéliste, de même que les deux anges proches d'Ézechiel et de même que les monstres situés près de l'Antechrist.

J'ai précédemment indiqué la nature artistique de l'exécution et de la composition, à l'intérieur du cadre déterminé des linteaux.

Maintenant nous pouvons apprécier cet ensemble plein de signification, dont le plan aura probablement été composé pour les sculpteurs par un savant ecclésiastique.

Les pierres ne parlent-elles point ici ? La sculpture chrétienne n'est-elle pas une école à la fois pour l'artiste, pour l'historien d'art et pour le chrétien ?

Au moyen âge, le peuple comprenait sans doute le sens de ces sculptures. Elles lui parlaient de la fin des temps. Et si l'explication nous demande aujourd'hui de l'effort, il faut l'attribuer à ce que, par l'action de la Renaissance et du protestantisme, la littérature médiévale et l'art populaire national ont été mis à l'arrière-plan. Dans les Pays-Bas septentrionaux, ils ont été systématiquement anéantis, d'abord par des fanatiques et plus tard par des vandales raffinés. Ceux-ci manquaient du sens de la restauration et ainsi détruisaient les belles compositions sculpturales pour les remplacer par des mannequins modernes. Ceci a été jadis le sort du portail nord et, actuellement encore, c'est le sort du chevet de la cathédrale de Bois-le-Duc.

X. Smits.

UNE HABITATION DE CAMPAGNE.



IL semble que l'homme le moins épris d'architecture rougirait de ne point affirmer sa personnalité dès qu'il s'agit de bâtir en dehors de l'alignement monotone des rues.

Il est vrai que ce souci ne va pas souvent au delà de l'imitation. Encore vaut-il mieux que l'indifférence.

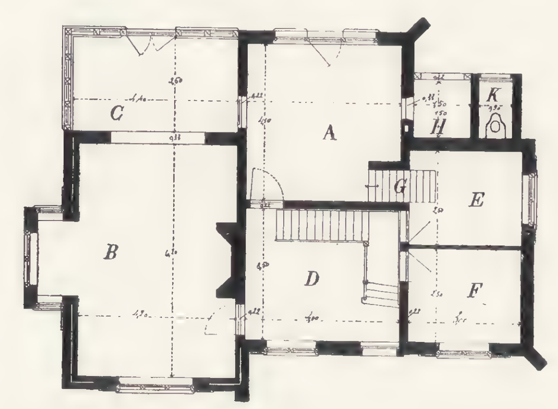
Beaucoup, de très bonne foi, cherchent dans un luxe apparent l'illusion d'une situation supérieure. L'antithèse ne les choque pas; il est même piquant de constater la prédilection du bourgeois arrivé pour le mobilier des rois absolus et des fermiers généraux.

Une conclusion philosophique de ce fait dépasserait toutefois la portée des prémisses, car, pour le vulgaire, un siècle d'abus a enlevé aux styles leur valeur historique. Ce sont des formules sans date ; cela ne représente plus ni un milieu social ni un caractère local; c'est la mode, c'est de bon ton et cela vaut autant.

Un costume banalisé n'est plus un travestissement. Aujourd'hui un habit noir n'offusque pas dans un salon Louis XV, un costume de l'époque y paraîtrait étrange. Cette anomalie de notre temps ne se discute pas plus que la confusion des styles dans une même habitation. Constatons que l'anachronisme n'offusque plus que l'homme cultivé, qui s'arrête à y réfléchir, et que, la plupart des fois, ses réflexions sont purement spéculatives.

Celui qui voudra conclure pratiquement aura le choix entre deux solutions : il renoncera aux styles pour être de son temps, ou bien il fixera son goût dans une formule archéologique pure de compromissions.

S'il s'arrête à ce dernier moyen, il fera vraiment de son home une demeure telle qu'une famille de son rang l'eût occupée à une époque déterminée. Je ne voudrais point blâmer cette fantaisie d'artiste, alors même que son auteur ne pousserait pas la logique jusqu'à s'imposer à lui-même et aux siens les us et coutumes avec l'accoutrement du temps.



MAISON DE CAMPAGNE DE STYN STREUVELS. PLAN TERRIER, AVANT LA CONSTRUCTION DE L'ANNEXE. Arch. J. Vierin.

Le plus grave inconvénient de cette solution, c'est qu'à mesure qu'elle se rapproche de la perfection, elle perd au point de vue pratique, car la maison doit être faite pour l'homme réel et non pour une conception idéale qu'il se fait de lui-même en s'abstrayant de ses contemporains.

Soit qu'ils aient reconnu cette utopie, soit que la tendance de leur esprit eût placé leur idéal dans un avenir entrevu plutôt que dans un passé rêvé ou étudié avec amour, nous voyons beaucoup de gens, autrefois indifférents ou hostiles, reprendre des idées nouvelles qui se traduisent d'ailleurs en formes très diverses, hélas ! souvent contradictoires avec les principes posés.

Je n'en approuve pas moins celui qui cherche à soustraire son home à la banalité, en lui donnant un aspect en harmonie avec son éducation littéraire, ses goûts artistiques ou simplement ses besoins légitimes de confort et même de luxe.

Il est théoriquement très juste de concevoir sa maison comme une extension de son vêtement, de la bâtir d'après ses nécessités professionnelles, ses goûts, ses obligations sociales. Il faut veiller toutefois à ne pas introduire dans l'habitation les excentricités de vos toilettes, Mesdames, car il ne vous serait pas aussi aisé de les transformer ou d'en changer. La mode en architecture est mauvaise conseillère.

Bâtir sa maison d'après une conception sentimentale de la vie peut être aussi imprudent au point de vue pratique. C'est un cas moins fréquent que celui qui sacrifie tout à une apparence vaniteuse de luxe. Ce bluff, dans le bâtiment, se trahit autant par le mauvais goût que par la mauvaise construction. Un mensonge en appelle un autre.

Beaucoup d'absurdités du modern-style résultent de ce travers néfaste.

C'est au point que l'on s'est demandé si la vanité, sous les formules classiques, ne valait pas autant que sous la forme non moins prétentieuse du pas encore vu.

Entre les deux maux, nous ne sommes heureusement pas réduits à choisir.

Il suffit de faire de l'architecture loyale et de bâtir le mieux que nous pouvons le genre d'habitation que nos moyens nous permettent d'aborder.

Entre la métairie et le château, il n'y avait pas autrefois, à la campagne, toutes les constructions intermédiaires que l'exode urbaine y multiplie. Depuis ce que les Anglais appellent le « week end cottage », jusqu'au chalet, en passant par la maison de campagne et la villa, avec toutes les nuances que le degré de fortune du propriétaire y apporte, l'ingéniosité de nos architectes trouve à résoudre les problèmes les plus variés, tant comme devis que par les contingences locales.



Arch. J. Vierin.

MAISON DE CAMPAGNE DE STYN STREUVELS.
FAÇADE POSTÉRIEURE.

Presque toujours ils présentent, au gré du client, un type d'habitation trop inférieur et un devis trop élevé.

Ce n'est pas l'architecte qui a tort.

Cependant, beaucoup de bons esprits s'insurgent contre la manie de paraître, et lui opposent la vie simple dans l'habitation champêtre avec plus ou moins de sincérité. Ce thème a toute une littérature ; il n'est pas nouveau, du reste, et le Trianon fut édifié avant Picard. Mais la rusticité factice vaut-elle beaucoup mieux que, dans un sens opposé, le Versailles au petit pied ?

Les deux excès peuvent avoir un point de départ commun.

Mais mon but n'est pas d'étudier ici les faiblesses humaines. Je veux la croire sincère, cette rusticité recherchée pour elle-même, et en présenter un exemple qui ne prête point à la malice des commentaires.

C'est le refuge de Styn Streuvels.

Je n'ai pas l'honneur de connaître le littérateur autrement que par quelques-unes de ses publications.

En jugeant de même l'architecte Vierin, je ne crois pas me tromper de beaucoup en



MAISON DE CAMPAGNE DE STYN STREUVELS. Arch J. Vierin.
FAÇADE PRINCIPALE, APRÈS LA CONSTRUCTION DE L'ANNEXE.

vous avez eu, comme moi, l'intuition qu'elle doit être intéressante, c'est parce que le caractère bien flamand, très loyal de cette construction nous a charmé dès l'abord.

La silhouette plaît et l'empâtement des contreforts, imités des fermes des environs, contribue à l'asseoir agréablement dans le paysage.

attribuant à son client une grande part de la conception réalisée par lui. Il s'agit bien ici d'une simplicité voulue dans ses extrêmes conséquences.

Si j'étais professeur, je citerais volontiers cet exemple d'application adéquate d'un théorème posé. Je ne le donnerais pas comme un document à utiliser.

Critique, je me garderais de porter un jugement sur Vierin en prenant cette œuvre comme base Et, cependant, ses qualités dominantes s'y retrouvent ; la sobriété des moyens ne l'a pas empêché de faire beau par la pondération des masses, l'harmonie des lignes et l'heureuse proportion des parties.

Le défaut de documents ne me permet pas de parler de la décoration intérieure. Si

A y regarder de plus près, une hésitation vient.

Est-ce construit d'un seul jet? est-ce l'adaptation d'une métairie ?

La retraite d'un homme des champs ? C'est trop. – Une habitation de plaisance ? C'est peu. – C'est le refuge d'un littérateur, c'est une demeure d'exception, une pensée poétique réalisée ; c'est un cadre de vie simple dont sont volontairement exclus les raffinements et même certains conforts.

L'habitation n'est pas seulement rurale d'aspect. Son plan indique un genre de vie qui se rapproche autant que faire se peut des mœurs et des usages rustiques.

Plus d'un lecteur se contenterait d'un rez-de-chaussée, où un hall restreint commande une grande chambre commune avec

vérandah, une cuisine et deux petites chambres à coucher, d'autres logements étant aménagés sous les combles. Il regretterait cependant d'être obligé de chercher à l'extérieur la seule installation d'hygiène qui ait été prévue.

C'est là un excès de fidélité aux habitudes rurales.

Le programme primitif ne comportait qu'un seul pignon, comme le plan l'indique. Le propriétaire s'est sans doute avisé plus tard qu'une chambre manquait à son habitation. Je ne crois pas qu'il puisse être trouvé une plus harmonieuse proportion ni un meilleur raccord pour l'aile ajoutée après coup.

Maintenant, je tomberai volontiers d'accord avec ceux qui voudraient sacrifier quelque peu du réalisme local pour recouvrir la toiture de tuiles plates, qui demanderaient moins d'entretien et de réparations. Je ne tiendrais pas absolument non plus à arroser le pied des murs de toute l'eau des toitures, malgré que leur surplomb pare au plus grave inconvénient de l'absence de gouttières J'aimerais notamment voir détourner des entrées les cataractes célestes.

Celui qui n'a jamais habité la campagne s'éprend facilement d'enthousiasme pour la vie des champs, un jour que l'hospitalité du paysan lui a paru un repos délicieux après la fatigue de l'excursion.

Il s'est dit que nos soucis, nos ennuis, notre débilité viennent, en grande partie, de notre civilisation trop efféminée.

Un séjour plus prolongé à la campagne lui fera sans doute apprécier le besoin d'apporter à la rusticité certaines atténuations, et peut-être en viendra-t-il à trouver après un été pluvieux qu'il faut aux champs plus de confort qu'en ville, pour mieux se consoler de n'y pouvoir être toujours au grand air.

Il permettra alors à l'artiste de fouiller cette donnée primitive, d'exalter cette architecture fruste, mais saine, par une modernité de bon aloi comme celle qui caractérise l'ensemble des œuvres de l'architecte Vierin.

C'est par là que celui-ci a réalisé chez nous ce qui fit en Angleterre le succès de Baillie Scott : le raffinement dans la modestie.

Pour le refuge de Styn Streuvels, il a fallu souligner le second terme.

DE WOUTERS DE BOUCHOUT.

BIBLIOGRAPHIE.

ÉDIFICES ANCIENS. Anvers, par J. DE BOSSCHERE. 112 p., grav. Anvers, Buschmann (1 fr. 50).

Parmi les questions les plus intéressantes et les plus utiles de l'archéologie, il convient de signaler celles qui ont pour objet l'histoire de l'habitation en Belgique. Aussi le Congrès archéologique qui s'est tenu à Gand dernièrement a-t-il eu raison d'inscrire cette grande étude à son questionnaire.

Étude ardue, car il nous reste peu de choses des temps reculés et c'est pourquoi il faut reconnaître un double mérite aux archéologues, aux auteurs sérieux qui s'appliquent aux recherches et surtout à ceux qui livrent au public le résultat de leurs études. Alors que

nous devons tous apprendre à connaître un passé qui, en ce qui concerne l'art, est très instructif, les livres sont rares qui peuvent nous rappeler les traditions anciennes et surtout mettre sous nos yeux des documents très importants.

Il en est un que j'ai feuilleté récemment et dont je voudrais dire un mot. L'auteur, M. Jean de Bosschere, dans sa courte préface, nous dit que « l'ensemble de ce travail, croquis et notes succinctes, tend à hausser l'intérêt que l'habitant d'Anvers porte à sa ville natale » [1].

Ce but, M. de Bosschere l'a atteint. L'habitant accorde, en général, trop peu d'intérêt aux beautés de sa cité. Cette indifférence se traduit par les tristes transformations que, de toute part, on fait subir aux habitations. D'un autre côté, l'habitude émousse l'attention de l'artiste lui-même, qui parcourt les rues familières sans remarquer de jolis « morceaux » que, en d'autres lieux, il admire longuement. Il n'est donc pas inutile de faire un relevé comme celui qu'a dressé M. de Bosschere.

L'auteur ouvre son livre par une vue du Steen en 1883 et nous savons que, dès le moyen âge, on appela « Steen » les maisons en pierre. C'étaient des sortes d'habitations fortifiées appartenant aux gens les plus fortunés, qu'ils fussent nobles, bourgeois ou simples particuliers.

Il nous entretient des vestiges des époques romanes et gothiques, de la Renaissance qui, avec le XVIII[e] siècle, fait l'objet de nombreuses explications agrémentées d'une quantité fort appréciable de dessins. Une majeure partie de l'ouvrage traite aussi des façades et des portes à partir du XVI[e] siècle. Certes, le touriste y trouvera son compte.

Nous sommes d'accord avec l'auteur lorsqu'il dit : « Nous aimons à mettre en évidence les belles et luxueuses constructions des temps passés, d'autant plus qu'elles l'emportent de beaucoup, sous le rapport artistique, sur la plupart de nos hôtels modernes [1]. » Nous ne voulons pas ajouter qu'il faut en revenir entièrement aux anciennes constructions, mais les principes qu'elles recèlent doivent nous être familiers, car par eux seuls nous pouvons produire.

Nous aurions souhaité à ce petit livre d'autres portées encore, portées plus pratiques ; il est regrettable que l'auteur n'ait pas étudié l'habitation anversoise au point de vue du dispositif. En outre, quelques plans d'habitations, quelques coupes, quelques détails à l'échelle eussent été de nature à jeter un jour infiniment appréciable.

Et nous aurions trouvé ce livre complet si nous y avions vu des documents relatifs aux intérieurs de telles demeures.

L'ouvrage de M. Jean de Bosschere se termine par une nomenclature déjà longue de constructions où l'on rencontre des fragments intéressants. L'idée est très heureuse et nous espérons la voir un jour traduite plus largement, dans les proportions d'un inventaire ; elle est de nature à rendre de grands services esthétiques et à augmenter beaucoup la portée pratique des recherches sur l'habitation ancienne. Pareil travail a été fait déjà pour Courtrai et surtout pour Tournai, par le remarquable ouvrage de M. E. Soil.

Pour bien s'occuper de l'habitation privée en Belgique, il convient d'étudier les intérieurs, sans la connaissance desquels nous ne pouvons comprendre les façades. Nous initier quelque peu par des détails écrits sur un ou deux intérieurs n'est pas suffisant, et nous formons finalement le vœu de voir l'auteur d'un livre si intéressant poursuivre son œuvre et nous montrer surtout ce qu'il peut y avoir derrière ces jolies façades.

EUG. HUCQ.

1. Préface.

1. Page 100.





L'EXPOSITION DE LA GILDE DE S.-LUC ET DE S.-JOSEPH, A GAND.



L'EXPOSITION organisée par la Gilde de Saint-Luc et de Saint-Joseph méritait d'être signalée d'une façon toute spéciale aux lecteurs du *Bulletin des Métiers d'Art.*

La moindre raison en est que cette Exposition a marqué à nos yeux un acte des plus opportuns. A diverses reprises notre revue a eu l'occasion de soutenir que, parmi nos artistes belges, ceux qui jettent la semence de l'art à venir, de l'art moderne dans le vrai sens du mot, en même temps que de l'art chrétien, ne se produisent pas assez au grand jour. Sans doute, leurs œuvres sont la meilleure réponse qu'ils puissent opposer à des adversaires ou à des détracteurs, mais encore faut-il que ces œuvres se multiplient et qu'elles arrivent jusqu'au juge, jusqu'au public. Aujourd'hui les idées se transmettent, les goûts se propagent par des moyens de publicité qu'il faut bien se garder de confondre avec des moyens de réclame. S'il est exact que, sans faire usage d'aucun de ces moyens et en se tenant renfermé dans une tour d'ivoire, les artisans, artistes et chrétiens sont parvenus à faire rayonner leur influence et leurs idées dans les milieux éloignés, étrangers et même hostiles à leurs tendances, il n'en est pas moins vrai qu'ils ont encore contre eux une barrière d'ignorances, de préjugés et d'oppositions de toute sorte. Cette barrière ne tient debout qu'à la faveur de la grande masse, qui l'appuie parce qu'elle n'a jamais été éclairée sur le fondement et sur la portée de certains mouvements d'art. Pour lui dessiller les yeux, il faut avoir recours aux expositions, aux livres, aux revues, à tous les moyens de propagande, à tous les organes auxquels notre époque croit devoir demander l'information dans l'espoir de recevoir la vérité.

Aussi, quand l'organisation de l'Exposition fut décidée au sein de la Gilde de Saint-Luc et de Saint-Joseph, le *Bulletin* s'empressa d'applaudir [1].

Cette manière de voir reçut sa confirmation quand, le jour de l'inauguration, M. St. Mortier, doyen de la Gilde de Saint Luc et de Saint Joseph, retraça les origines de l'exposition :

«Cette Exposition, dit-il, est la seconde de celles qu'a organisées en cette ville la Gilde de Saint-Joseph et de Saint-Luc [2]. En voici, en deux mots, la genèse. A l'une des dernières assemblées générales de notre Gilde, certains de nos membres avaient exprimé l'avis que nombre des jeunes artistes sortis de Saint-Luc n'avaient pas toujours, jusqu'ici, rencontré les encouragements et l'appui que méritaient leurs efforts ; cette indifférence, disaient-ils, nous était, jusqu'à un certain point, imputable, car nos membres négligeaient d'appeler sur leurs œuvres l'attention du public, alors qu'en ce siècle de réclame il est nécessaire, pour chacun, de mettre ses travaux en lumière. D'autres contestaient cette nécessité en soutenant que les travaux de notre Gilde sont suffisamment connus ; puis, ajoutaient-ils, est-il indispensable de marcher toujours avec son siècle ? On ne travaille pas par orgueil, mais parce que l'on doit travailler pour vivre, pour s'élever à ses propres yeux, pour glorifier Dieu.

» La majorité se prononça en faveur d'une Exposition des travaux exécutés en ces dernières années par les membres de la Gilde et par les anciens élèves de l'École Saint-Luc de Gand. Avec des moyens restreints, nous nous mîmes à l'œuvre. Aujourd'hui nous avons le bonheur de voir notre tâche achevée et de pouvoir remercier tous ceux qui ont travaillé au succès de l'entreprise [3]. »



Jamais, en effet, une entreprise ne mérita mieux d'être qualifiée de succès ; non seulement son but immédiat fut atteint, la vitalité du mouvement de Saint-Luc et la valeur individuelle de ses artistes furent démontrées, mais en même temps on vit resplendir la vérité de ses principes esthétiques.

On rencontre souvent des hommes de goût qui se montrent sceptiques à l'endroit d'une renaissance des arts industriels, et d'autres qui se méprennent complètement sur ce qu'on doit entendre par l'art dans l'industrie. Ces hommes ont suivi le mouvement artistique dans les ateliers et dans les expositions. Ils se rappellent les efforts de certains cercles, les tendances de certains architectes, le caractère de certaine industrie, et ils ne sont pas éloignés de croire à l'avor-

1. En n'émettant qu'un seul regret, c'est que l'on n'eût pas fait la démonstration plus large et plus puissante, par un appel à d'autres artistes qu'à ceux des artistes sortis de l'École Saint-Luc de Gand. En voyant plus tard les œuvres accumulées dans les salles de cette école, nous nous sommes dit que peut-être nous avions eu tort de faire cette réserve en l'occurrence, mais que l'idée d'une exposition générale des anciens élèves des écoles Saint-Luc ne devait pas être abandonnée.

2. La première fut organisée à l'occasion du 25e anniversaire de la fondation de l'École Saint-Luc. Elle eut lieu dans les salles de l'Université de Gand et produisit une grande sensation. Pour beaucoup, elle fut une révélation.

3. *Bien Public,* 3 avril 1907.



L'EXPOSITION DE LA GILDE DE S.-LUC ET DE S.-JOSEPH, A GAND. VUE D'UNE DES SALLES.

tement prochain de ces tentatives où l'art et le métier ne parviennent pas à se concilier. Ces hommes de goût ont passé nombreux dans les salles de l'école Saint-Luc de Gand. Pour beaucoup d'entre eux, ce fut l'occasion d'une merveilleuse révélation, pour d'autres le sentiment éprouvé se rapprochait plutôt de la confusion : on a critiqué souvent les Écoles Saint-Luc, on fait volontiers la conspiration du silence autour de leurs artistes, et beaucoup de gens n'ayant jamais vu celles-là, ni remarqué les œuvres de ceux-ci, mais crédules quand même...... n'en pouvaient croire leurs yeux en voyant l'industrie d'art étaler une splendeur de chefs-d'œuvre qui n'avait sa pareille que dans les arts anciens ou dans les arts de l'Orient.

Beaucoup ont compris, pour la première fois ce que c'est que l'union de l'art et du métier, ce que c'est qu'une forme pétrie d'utilité et de beauté indissolubles, une matière mise en œuvre rationnellement et sentimentalement, l'idéal le plus élevé uni au pratique le plus vulgaire.

Ils ont vu des architectes qui savent qu'on ne fait pas un bâtiment pour la façade : soit qu'ils nous montrent, comme MM. Coomans, Carette, Vaerwyck ou Walter te Riele, des monuments pénétrés de sentiment religieux, soit qu'ils s'appliquent de préférence, comme MM. Chaerels, Geirnaert et maint autre, à élever des habitations confortables et élégantes, ils ne perdent point de vue les droits de la destination, de la matière et de l'entourage sur les formes qu'ils adoptent.

Mais l'Exposition était surtout intéressante et démonstrative dans les arts décoratifs. Ni statuettes de salon, ni tableautins impressionnistes : des maquettes exposées à titre d'études et qu'il faut se garder de juger sans se représenter l'exécution définitive, des fragments de sculpture qu'il faut replacer dans leur ensemble avant de les apprécier sous le rapport de la composition, du caractère et même des formes, de bonnes peintures décoratives qu'il faudrait pouvoir considérer en leur place; des spécimens de broderie remarquables : ornements sacrés qu'on s'imagine au corps des officiants, étendards si bien composés sous le rapport du dessin et du coloris, mais qui ont tout leur éclat quand le vent les agite sous le clair soleil ; en un mot, des œuvres conçues en vue de leur destination, monumentale ou mobilière, et traitées logiquement et sentimentalement comme le comporte leur matière. Cette saine notion, ce principe fondamental, dont l'art pour l'art fait bon marché, veut être réintroduit par l'art industriel, qui est forcément l'art appliqué. N'allez point conclure qu'il n'est pas permis dans une exposition de ce genre de rien voir dans sa beauté. Non pas; mais, au contraire de la statuaire et du tableau créés dans l'atelier et exposés dans les salons sous un jour approprié, l'œuvre d'art industriel ne produit *tout* son effet, et son véritable effet, que dans sa destination définitive.

Par contre, ce qu'on avait le loisir d'examiner ici de près, c'était la valeur technique des ouvrages, le merveilleux parti extrait de la matière par l'art, l'harmonieuse combinaison du sentiment esthétique et des propriétés naturelles des matériaux.

Sous ce rapport, un compartiment était très instructif : celui de l'orfèvrerie. Il constituait l'une des principales attractions de l'Exposition. MM. Bourdon, de Reuck, Fir-



L'EXPOSITION DE LA GILDE DE S.-LUC ET DE S.-JOSEPH, A GAND. VUE D'UNE DES SALLES.

lefyn, Hellner, Stockman, etc., avaient, par leurs envois, donné à ce compartiment une importance et une richesse peu ordinaires.

Bref, l'on vit ce qui ne s'était vu nulle part, croyons-nous, c'est-à-dire une réunion d'une bonne centaine d'artistes industriels : peintres, sculpteurs, orfèvres, ferronniers, verriers, brodeurs, céramistes, ébénistes, etc., tous praticiens établis et prospères, exposant des œuvres de réelle valeur. Devant ce spectacle, il est impossible de contester la renaissance durable de l'industrie d'art.



Si l'on se demande à quoi tient la viabilité et, mieux, la vigueur de ce mouvement de renaissance, il faut bien s'avouer que c'est à la solidité du principe esthétique et à la bonne méthode de sa mise en pratique.

Ce principe et cette méthode sont ceux de l'art du moyen âge, c'est vrai, et l'évocation de ce vilain moyen âge a encore le don de faire dresser les cheveux sur certaines têtes : un âge barbare, et puis... clérical ! Qu'y pouvons-nous si cette barbarie et ce cléricalisme détenaient une vérité sociale et esthétique que l'humanisme nous a fait perdre ? Il est de fait que les civilisations orientales ont aujourd'hui sur la nôtre l'avantage de détenir encore cette vérité. C'est elle que le mouvement dit de « Saint-Luc » a prétendu restaurer. Il a voulu réintroduire l'art social, l'art vivant, et partant l'art appliqué et l'art industriel. Y avait-il beaucoup de manières d'opérer cette réintégration ? L'art appliqué pouvait-il exister en dépit de la vie, de ses nécessités, de ses tendances matérielles, morales, nationales, religieuses ? L'art industriel est-il possible en dehors des conditions techniques, des propriétés des matériaux, des exigences de la main-d'œuvre ? En passant à l'application, ne fallait-il pas de modèles ? Qui se passerait de classiques, non pour les copier, mais pour s'en inspirer ? Fallait-il prendre ces modèles aux Chinois ou aux Hindous, à un autre climat, à une autre civilisation, à d'autres besoins et à d'autres moyens physiques, ou bien à nos ancêtres du moyen âge, dont nous ne différons, somme toute, que dans une certaine mesure ?

Telle est la question. Les Écoles Saint-Luc ont certes bien fait de remonter à l'art du moyen âge. Des expositions comme celle-ci font bien voir où est la véritable source. C'est aux leçons des aïeux que les artisans gantois doivent l'essence de leur science, leur talent de mise en œuvre, les principes de leur technique et le plus pur de leur inspiration.

Mais cette Exposition a fait voir aussi combien est injuste le reproche, souvent adressé aux artistes de Saint-Luc, d'être des copistes, dénués de personnalité. Il n'était pas une œuvre, pas une, qui prétendît donner le change sur son âge, être une imitation servile, une reproduction fidèle. Tous ces ouvrages s'avouaient franchement modernes. Il en était peu qui ne fissent montre d'un modernisme justifié, il en était même qui se faisaient une coquetterie de leur nouveauté. Les différences entre les œuvres exposées et des œuvres anciennes sont bien plus considérables que les ressemblances. Si des rapports existent, ce n'est point en vertu d'une formule, mais d'un

principe et d'une méthode qui s'imposent par la raison des choses. Comment en serait-il autrement, au nom du principe médiéval lui-même, qui veut un art vivant, utilitaire et idéal ?



Toutefois cette constatation appelle une réserve, non pas en ce qui concerne l'interprétation artistique ni le principe plastique, mais en ce qui regarde l'inspiration et la composition. En cette matière, il se présente un écueil, qu'il est très important d'éviter. Cet écueil est étranger au mouvement de Saint-Luc, il lui est antérieur : c'est l'archéologie. Cet aspect du classicisme transformé date du commencement du XIXe siècle. Dirigé, jusque-là, vers l'antiquité, il s'est intéressé alors aux œuvres du moyen âge. Il s'est mis à les étudier savamment. Il a voulu faire des restitutions historiques. Quand l'École Saint-Luc naquit, elle trouva l'archéologie parmi ses adversaires. Mais par après, les archéologues jugèrent que ces artisans et artistes, préparés par leur éducation à la compréhension parfaite des arts du moyen âge, pouvaient les servir. Et c'est ce qui arriva. Or, une déviation de ce genre serait assurément funeste pour la renaissance de l'art industriel. L'archéologie est tout le contraire d'un art vivant, c'est-à-dire qu'elle est tout le contraire des principes du moyen âge.

Si l'on se met à reconstituer les formes d'art ancien, on en vient à un conflit inévitable, puisque les conditions de la vie ont changé. Donc ou bien l'on sacrifie les utilités présentes à la forme, ou bien la forme ancienne à l'utilité. Comme, en fin de compte, l'utilité doit l'emporter, un art basé sur l'imitation doit périr. Or, l'on trouvait à l'exposition de Gand des exemples de cette collaboration offerte par des artistes aux archéologues. Il est bon de la signaler.

Mais il ne faudrait pas confondre entre l'abus dont nous venons de parler et l'influence que peut avoir le milieu sur une forme d'art. La personnalité d'un artiste, l'individualité d'une école ne peuvent pas être tels qu'ils soient un élément de désharmonie. L'un des premiers devoirs de l'artiste est, nous l'avons vu, de prévoir son œuvre dans le cadre qui lui est destiné. Or, les arts d'ameublement, et surtout les arts unis à la construction, sont dans la dépendance de l'architecture. Par exemple, devant les sculptures de Rooms ou de De Beule, ou devant les superbes vitraux de Ladon, nous trouvons des caractères divers à chacune de ces œuvres. Les unes ont été exécutées pour des églises du XIIIe siècle, les autres pour des églises du XVIe siècle, d'autres encore pour des églises romanes, donc pour des édifices dont les lignes, les proportions, les conditions d'éclairage, les caractères expressifs, en un mot, étaient fort différents de l'une à l'autre. Or, il va de soi que les caractères des vitraux ou des sculptures devaient varier en conséquence. Et il est cependant saisissant de voir comment la personnalité des artistes a pu se faire jour et continuer à dominer les autres qualités de ces œuvres. Certes, il faut bien plus admirer le talent capable de se soumettre à cette discipline des choses, que le talent réglé uniquement selon les fantaisies de celui qui le possède. Nous n'allons pas jusqu'à contester que par-

fois la considération du « style » ne va pas plus loin que de besoin, mais la responsabilité du fait incombe aux exigences de l'archéologie, qui, malheureusement, a la haute main sur notre architecture publique.

Si l'archéologie est choquante pour le sentiment esthétique dans les édifices publics, elle est intolérable dans l'art domestique, parce que là le conflit dont nous avons parlé est trop cruel et trop constant.

Les artisans de Saint-Luc ont bien montré, en matière d'ameublement, que leur cause et celle de l'archéologie se distinguent. Qui s'est attendu à voir ici, sur la foi de certains préjugés, des meubles « gothiques » a trouvé un ameublement de caractère sérieux, expressif, cossu, soucieux du confortable autant que de la beauté. Il est fort intéressant de comparer les tendances respectives de MM. Blanchaert et Lelan, celui-là plus traditionnel, celui-ci plus avancé, celui-là plus riche et plus sévère, celui-ci plus simple et plus avenant, mais pratiques l'un et l'autre, expressifs tous les deux, distingués et artistiques sous tous les rapports. Ces meubles sont bien bâtis, construits selon les règles de la bonne technique et de l'économie du bois telles que celles-ci se posent au XXe siècle, et en même temps ils ont le cachet du tempérament flamand ; ils nous reportent bien loin et bien au-dessus des styles français de Louis XV et de l'Empire, et bien plus encore au-dessus du « modern style ».

Ou, plutôt, on se persuade, en voyant tous ces ouvrages splendides, que le mouvement d'art d'où ils sont sortis est le vrai mouvement régénérateur de l'art moderne, un mouvement qui n'en est encore qu'à ses premières manifestations, mais dont la puissance doit s'étendre de jour en jour.

C'est là surtout ce que le *Bulletin* a voulu acter en consacrant à l'exposition de la Gilde de Saint-Luc et de Saint-Joseph une étude spéciale.

E. G.



L'ARCHITECTURE.

L est assez communément admis que le XIX[e] siècle, et surtout sa dernière période, fut un temps d'anarchie esthétique. Jamais on n'aura vu un tel chaos dans les idées et dans les œuvres.

Il n'y a là rien d'étonnant si l'on veut réfléchir aux conséquences et aux rétroactes de la lutte violente qui se livre autour d'un principe essentiel en matière d'art : la sincérité, c'est-à-dire le principe qui veut un art basé, en raison et en sentiment, sur l'utilité et sur la matière.

A la Renaissance, la bataille dure un siècle et plus ; on y voit en présence, d'une part, le vieil art national, affaibli dans son idéal, mais encore vigoureux grâce à ses traditions de métier et riche par ses réserves de sentiment ; de l'autre, des formes arbitraires apportées dans les bagages de l'humanisme, avec d'autres faux dogmes où sont enveloppés le sensualisme, le naturalisme, le matérialisme. Cette première attaque de l'archéologie et de la fausse philosophie finit par l'emporter. Pendant trois siècles ce fut la domination des formes de l'antiquité sur les formes issues du caractère, du sen-



ARCHITECTES-EXPOSANTS.

Allaert, Maurice. Courtrai.
Bernaert, Oscar. Gand.
Bosschaert, Joseph. Gand.
Carette, Jules. Courtrai.
Chaerels, Louis. Bruges.
Colpaert, Jules. Audenarde.
Coomans, Jules. Ypres.
De Bosscher, Joseph. Heusden.
De Boutte, Jérôme. Gand.
Depauw, Alphonse. Bruges.
De Vleeschouder, L. Gand.
De Vleeschouder, Emile. Gand.
D'Hooge, Aug. Saint Nicolas.
Geens, Albert. Tirlemont.
Geirnaert, Henri. Gand.
Gildemyn, Louis. Gand.
Henseval, Emile. Gerpinnes.
Hoste, Gustave. Thielt.
Hoste, Hubert. Bruges.
Longerock, Pierre. Louvain.
Le Mahieu, Remi. Gulleghem lez-Courtrai.
Lenglé, Georges. Gand.
Massez, Albert. Renaix.
Mommens, Ferdinand. Gand.
Mortier, Stéphan. Gand.
Poppe, Auguste, Gand.
Rooms, Jean. Mont-Saint-Amand.
Te Riele, Walter. Deventer.
Todt, Fernand. Gand.
Todt, François. Gand.
Vaerwyck, Valentin. Gand.
Vaerwyck, Henri. Mont-Saint-Amand.
Valche, Henri. Ledeberg.
Van Damme, Frantz. Grammont.
Van den Broeck, Georges. Bergues (France).
Van den Broucke, H. Lokeren.
Vandevelde, Joseph. Melle.
Van Herrewege, René. Gand.
Van Houcke, A.-H.-L. Laeken lez-Bruxelles.
Van Hove, François. Gand.
Van Laethem, Louis. Tournai.
Van Wassenhove, Frantz. Eecloo
Vercoutere, Jules. Iseghem.
Verschraegen, Eugène. Moerbeke (Waes).
Verstraete, Louis. Iseghem.
Viérin, Joseph. Bruges.

timent et de la raison des peuples, du climat et des matériaux des régions, de la religion et de l'idéal des nations. Cependant le tempérament public ne cessa pas de résister à cette violence et, s'il était trop dévoyé ou trop faible pour ressaisir le principe, il manifesta cependant assez de velléités d'indépendance. Des styles, tel le Louis XV, ont donné la mesure de ce que pouvait cette très réelle recherche du goût et du tempérament à se traduire en formes d'art national.

Au début du XIX[e] siècle, l'archéologie était allée puiser une nouvelle vigueur à l'étude de l'antiquité. Elle eut l'idée fâcheuse de profiter de son progrès scientifique pour remettre les pieds dans le domaine de l'art. Jamais l'architecture ne fut plus entièrement, plus raidement classique qu'en ce temps-là. Le sentiment s'en vit expulsé. Et c'est peut-être cette froide rigueur des *ordres* qui rejeta le sentiment exaspéré vers la prétendue barbarie du moyen âge.

C'est par cet espoir de liberté que commence l'histoire du néo-gothique. Pendant sa première période, directement issue de la poussée romantique, on voit imiter des accidents superficiels de l'art médiéval. Par une manière aussi sentimentale qu'irrationnelle, des formes empruntées remplacent d'autres formes empruntées. On voit alors apparaître des arcatures ogivales, des pinacles, des crochets dans le mobilier et dans l'architecture où, autrefois, on n'admettait que les colonnes, les frontons et les bucranes. Mais de différence dans le principe architectural ou décoratif, point. Aussi n'est-il rien modifié dans la théorie ni dans le procédé. Aux formes classiques, le romantisme n'opposa pas des formes plus parfaites, mais il contesta à l'art antique le droit de régner sur le Nord et secoua, avec plus de vivacité que de justesse, la légende de la barbarie artistique du moyen âge. Montalembert, qui fut le porte-parole le plus distingué et le plus redoutable de ce mouvement, n'invoqua lui-même, en faveur de l'art médiéval, que des raisons historiques et surtout des arguments de sentiment. Ce n'était pas assez pour convaincre de la nécessité d'un art nouveau, pas assez surtout pour en jeter les bases.

Aussi W. Pugin eut-il l'occasion de combattre vigoureusement les productions romantiques, qu'il taxait de ridicules. Esprit pratique et praticien, il avait d'autres raisons d'aimer l'art ogival et surtout de croire à sa vitalité : il possédait l'essence de ses principes. Pugin fut le grand représentant du début de la seconde période, il fut le porte-drapeau des premiers bataillons de l'art rationnel. En préconisant des formes d'art, son argumentation est basée sur leur analyse. Le sentiment y tient cependant une grande, une juste place, mais l'intérêt historique, sans être exclu, est à l'arrière-plan.

Les *Vrais principes de l'art ogival,* par King, sont le monument littéraire par excellence de cette période, qui est vraiment remarquable. Elle fut le réel point de départ du renouveau actuel. Son influence fut grande en Belgique, et Bethune ne fit que traduire, pour l'esprit flamand, ce que W. Pugin avait fait à l'anglaise.

La lecture des *Vrais principes* est encore fort utile aujourd'hui. Elle réconcilie avec les formes ogivales ceux qui ont des préjugés contre elles ; elle démontre la grande supériorité de ces formes par le fait de leur caractère rationnel ; au nom de la logique, elle bat impitoyablement en brèche les formes irraisonnées, quel que soit le style auquel on prétend les rattacher [1].

Beaucoup d'artistes, et non des moins bons, appartiennent encore à cette deuxième période, celle de Pugin Ce fut l'époque héroïque, ce ne fut point l'époque de la maturité ; si elle nous a conduits à un art moderne sérieux, ce n'est point en droite ligne, mais par une opération de rebroussement, grâce à un phénomène de ricochet, fort normal d'ailleurs, par un mouvement de réflexion des idées qu'elle avait provoquées.

Tandis que le gothique, dont les romantiques de 1820 s'étaient épris, ne pouvait tenir plus

1. La méthode comparative de King, très efficace sous le rapport vulgarisateur, devrait être reprise en étant appliquée à la situation actuelle.

longtemps qu'une amourette au contact de la pensée et du goût, l'école de 1850 réhabilita le gothique devant la raison et devant le sentiment. Elle a montré ce que le moyen âge avait fait et pourquoi il l'avait fait. Elle s'est parfois trompée, elle n'a vu qu'une partie des éléments, toutes les faces de la question ne l'ont pas également frappée : sa science d'investigation était de trop fraîche date. Mais on reste plutôt surpris de la sûreté et de la solidité de ses déductions. Bref, si cette école ne fut pas une école de renaissance, elle fut vraiment une école de restauration.

Trouvant l'art ancien admirable, elle proposait de le reprendre. Cela pouvait paraître possible, notamment dans le domaine religieux. Le passé et le présent y étaient moins éloignés l'un de l'autre, le premier y étant plus riche en documents, le second, mieux disposé par esprit et par tradition. Cette double cause attira surtout l'attention des rénovateurs vers le côté religieux. En fait, leur action s'y enferma presque exclusivement. Hors de là ils devaient rencontrer de grands obstacles. Que les temps sont changés depuis le moyen âge, changés sans retour ! Et l'on voudrait faire remonter brusquement à plusieurs siècles l'art, qui doit être l'expression de son temps, qui ne peut pas être autre chose. Quelle utopie ! Aussi se rejette-t-on sur l'accommodement. Mais quel est le résultat ?

King a proposé des gares de chemin de fer en gothiqne. Et de fait, nous en avons vu élever prétendûment dans ce style, ce qui était moins absurde que de les faire en grec ou en romain [1]. Mais si cette architecture peut être strictement logique, elle ne saurait être complètement expressive.

L'adaptation est plus difficile encore dans le domaine de l'art domestique que dans le domaine de l'art civil public. Elle est rarement heureuse en fait. Le conflit est souvent trop cruel entre les formes et la vie. Qui doit céder, qui cédera, de la forme d'art archaïque ou des mœurs modernes ? Quoi que l'on fasse, celles-ci l'emportent. L'art doit accepter les conditions sociales du temps et en tirer le meilleur parti en faveur de son idéal. C'est ce que l'art ancien nous a appris lui-même. W. Pugin, en justifiant les formes du moyen âge, nous a montré la plupart des principes de cet art : sa logique, sa sincérité. L'art gothique était fondé sur les conditions de son temps et il a évolué avec elles.

Dès lors, on a vu qu'il fallait reprendre à l'art ancien moins ses aspects extérieurs que ses principes. On a vu que faire de l'art national, c'est faire de l'art dans l'esprit de nos pères. Nous resterons ainsi fidèles à la tradition et nous serons surtout nous mêmes.

Cette manière de voir est celle de la troisième période du néo-gothique : la période de la renaissance. C'est celle où nous sommes entrés.

Or, qui s'est employé à nous faire faire cette troisième étape ? En Belgique, ce sont incontestablement les Écoles Saint-Luc. On a fait, ailleurs encore, des tentatives de retour vers un art national ou moderniste. Sauf peut-être l'Angleterre, — où les historiens de l'art moderne font également remonter aux *liturgistes* l'origine de la renaissance nationale, où W. Morris revendique l'héritage de W. Pugin, — aucun pays n'a vu le mouvement appuyé sur des bases aussi sûres, aussi complètes que le nôtre. Nulle part il n'est entré dans une voie aussi définitive.

Notre pays aussi a connu et connaît d'autres tentatives. Il faut en dire un mot.

L'école dite de l'*architecture flamande* fut la première. Il n'est pas douteux qu'elle tira certaines de ses origines des idées défendues par Bethune et ses élèves. Ce qui détermina essentiellement sa création, ce fut, en partie, le besoin du retour à un art national, une réaction contre le *niveau* classique ; d'autre part, son idéal avait les ailes trop courtes pour s'élever au-dessus d'un certain pittoresque, d'un mouvement de vie matérielle. Formée à la méthode classique, elle ne parvint pas à s'en libérer ; elle fit un cadre de formes et s'y enferma. Elle bénéficia de sa nouveauté et aussi, au contraire

1. La construction de ces dernières étant, au surplus, en dépit du climat et des matériaux.

des néo-gothiques purs, de sa plus grande facilité d'accomodement aux usages modernes. Enfin, elle fut aidée encore par l'archéologie, qui lui prêtait une documentation plus nombreuse et plus immédiatement utilisable qu'à des écoles dont la prétention était de remonter à des sources plus anciennes.

Ce fut heureux pour ces dernières. L'invention dut pourvoir à la pénurie des documents. L'originalité put occuper assez de terrain pour défier les prétentions archéologiques. Ces écoles vivent, tandis que le *style flamand* a vécu.

Il faut dire un mot de l'archéologie. Cette science qui, pendant longtemps, n'avait cultivé que les terres antiques, daigna s'occuper de son propre sol et du moyen âge. Elle y prit goût, elle s'y fortifia. Et, de même qu'elle avait prétendu régenter l'art du Midi, elle voulut donner des leçons à l'art du Nord renaissant. On eut le tort de lui laisser prendre une telle influence, et il fallait la faiblesse d'un art débutant pour ne pas rappeler à cette branche de l'histoire que l'art nous aide à vivre et la science à philosopher, et qu'il faut vivre d'abord...

La réaction contre cette intrusion archéologique fut sans doute l'une des causes de l'art moderniste. Non pas la seule. L'art classique achève sa route vers la décrépitude. Frappé à mort par la raison et par le sentiment réveillés, aucun génie ne pourrait lui rendre la vie. D'autre part, le principe de l'art nouveau répugne dans son entier à certaines couches artistiques : préjugés, erreurs, déformations du goût, tout s'allie dans certains esprits, pour écarter un art qui s'avoue le descendant du moyen âge. Des siècles d'enseignement pernicieux ont ancré dans les cerveaux l'idée que la Renaissance a été, aux temps antérieurs, ce que la civilisation est à la barbarie, ou du moins ce que la maturité est à l'enfance. L'école néo-gothique, il faut bien l'avouer, est radicale, et l'on ne peut exiger que des convictions fortes l'adhésion qui commande de brûler ce que le monde adore.

C'est petit à petit donc que la vérité se fait jour dans le domaine esthétique, et la raison d'abord, le sentiment ensuite, font naître et se développer des tendances, ou condamnables, ou fâcheuses, ou imparfaites, mais qui constituent néanmoins une forme de progrès. On a rangé tout cela sous l'étiquette de *modern style*.

Une École a vu toutes ces variations autour d'elle, et n'a connu dans son sein que les développements progressifs du bourgeon qui devient la fleur et le fruit : c'est celle que, dans notre pays, on a appelé l'École Saint-Luc. Sa durée, son histoire, son progrès, inscrits dans l'œuvre de ses membres, ne sont que la preuve de la sûreté, de la vérité de son principe. Ce qui suit en atteste quelque chose.

Si nous avons placé ces considérations dans le chapitre de l'architecture, c'est qu'elles conviennent surtout à celle qui est la branche-mère de l'arbre des arts et qui a vu naître d'elle toutes les tiges stériles ou verdissantes dont nous venons de parler.

Au surplus, ce chapitre est celui qui comporte le moins d'analyse de détails.



L'architecture était représentée à l'Exposition de Gand par un grand nombre de praticiens et par une quantité considérable de documents. Beaucoup de ceux-ci, plans, photographies, dessins, dénotaient des œuvres de grande valeur. Cependant, rien n'est plus difficile ni plus délicat à juger que l'œuvre architecturale ; le document est tantôt trompeur, tantôt abstrait et conventionnel, tantôt insuffisant. L'œuvre, pour être bien jugée, doit être vue en



HOTEL DE VILLE ET HOTEL DES POSTES A POPERINGHE. Arch. M. J. Coomans.

de la qualité moyenne. On y voyait en présence deux générations d'architectes, du moins dans le tempérament, on y distinguait les spécialistes de l'architecture monumentale et ceux de l'architecture domestique.

Parmi les premiers, il faudrait citer des noms comme ceux de Mortier et Van Houcke, qui, par modestie ou par réserve, se sont tenus à l'écart de cette joûte où leur talent les aurait fait briller et qui n'y sont apparus que juste assez pour apporter à leurs amis l'affirmation de leur sympathie et l'appui de leur compagnonnage. On pourrait en dire autant de Langerock, dont les œuvres de restauration ne se comptent plus et dont place. C'était une réserve générale à formuler, c'était surtout un travail considérable à entreprendre. La critique architecturale demande l'analyse, et un jugement sur des œuvres d'architecture ne se passe pas de motifs.

L'entreprise, quelque eût été notre désir de la tenter, dépassait les moyens que le *Bulletin* pouvait mettre à notre disposition. Il a donc fallu se contenter d'une revue générale de ce compartiment.

Les œuvres qui s'y trouvaient réunies dénotaient, d'une part, de grands talents, et, en second lieu, une progression constante



HOTEL DE VILLE A POPERINGHE.

Arch. M. J. Coomans



PROJET DE CURE ET DE SACRISTIE POUR L'ÉGLISE SAINT-NICOLAS A GAND.

Arch. MM. Fern. Todt et V. Vaerwyck

le seul envoi consistait en les plans de la Basilique projetée de Koekelberg. C'est assez de lustre pour les architectes de Saint-Luc que de voir l'un d'entre eux choisi pour élever le plus grand monument religieux que la Belgique ait entrepris de construire depuis des siècles. La tâche est énorme et peut-être hors de proportion avec les forces de notre époque. Le problème, tel qu'on l'a posé, se ressent d'ailleurs de l'incertitude contemporaine en matière esthétique. Un grand édifice isolé — une œuvre moderne — de l'art national : tels sont les trois termes de la question.

L'art ancien de notre pays n'a guère fourni d'exemple d'un grand monument destiné à dominer un grand espace par ses masses et par ses lignes. Nulle part, sauf peut-être dans le hardi bouquet de tours qu'appuient les nefs rayonnantes de la cathédrale de Tournai, on ne trouve chez nous un édifice assez vigoureux pour satisfaire à ce thème. Rouen, d'une part,



PROJET DE CURE POUR L'ÉGLISE SAINT-NICOLAS A GAND.

Arch. MM. F. Todt et V. Vaerwyck.

et quelques dômes allemands, de l'autre, indiqueraient peut-être les éléments nécessaires à ce rôle. Encore, ces types ne sont-ils satisfaisants que dans certaines parties. Jamais, peut-on dire, nos églises anciennes n'ont, dans leur ensemble, été conçues pour l'isolement et la vue à grande distance. Et avec raison sans doute. Notre climat brumeux interpose un voile entre l'œil le plus exercé et les masses les plus imposantes et les plus hardies. C'est pourquoi les exemples du Midi et de l'Orient, toute autre considération écartée, ne sauraient convenir ici. Il faudrait, pour résoudre — ou pour remanier — le problème tel qu'il est posé à Koekelberg, un art adulte au lieu d'un art renaissant.

Quoi qu'il en soit, le projet de M. Langerock soutient la comparaison avec toutes les tentatives que l'art moderne a connues dans ce genre. Ce n'est point Montmartre ni Fourvières qui en remontreront, pour la grandeur ou la distinction, à la basilique de Koekelberg.

Un architecte de grand avenir, que ses tendances ne permettent pas de ranger parmi les « jeunes », est M. J. Coomans. L'Exposition renfermait de lui, entre autres morceaux de valeur, l'*Hôtel des Postes de Roulers* que le *Bulletin* a publié jadis [1], la restauration de la cathédrale d'Ypres, l'Hôtel de Ville ainsi que l'Hôtel des Postes à Poperinghe. Dans ces derniers, on voit un grand souci de rappeler l'art de la Flandre maritime tel qu'on le retrouve à Ypres, à Furnes et ailleurs dans la région. On y voit aussi des qualités générales fort précieuses, et la façade principale de l'Hôtel de Ville, moins tourmentée que l'élévation latérale, n'est pas dépourvue de distinction. Pour ce projet en particulier, il est permis de dire que la disposition de l'emplacement et des environs est l'une des principales conditions dont l'architecte doit tenir compte.

Il est téméraire au critique de porter un jugement sur une œuvre qu'il n'a pas pu considérer dans son cadre.

En fait de monuments publics, il ne faudrait pas oublier certaines églises très remarquables, par exemple l'église de Passchendaele, par Depauw. Des formes plus libres, plus modernes, plus rationnelles et très heureuses sont celles de V. Vaerwyck. Les lecteurs du *Bulletin* connaissent le vainqueur des concours d'architecture de 1903 et 1905. Ses plans, alors primés, ont été exposés ici en même temps que son projet, classé au concours pour le Palais de la Paix à La Haye.

Dans le genre semi-public, M. V. Vaerwyck



Arch. M. Van den Broucke.

GROUPE DE MAISONS A RUYSSELEDE.

1. Voir *Bulletin*, 4e année, p. 102.

expose, en collaboration avec M. J. Todt, un projet de cure et de sacristie pour l'église Saint-Michel, à Gand, sujet difficile à raison de sa délicatesse. Il faut reconnaître que, sous ce rapport du moins, le travail a été parfaitement traité.

Dans le genre domestique, les architectes de Saint-Luc ont tenu une place très honorable. Sans doute, nous n'avons pas vu ici d'œuvre transcendante : la matière le comporte avec peine. Mais nous avons dû reconnaître une tendance générale des plus heureuse. Dans ce genre, moins dépendant de données mesurées, de formes classiques et de prétentions d'aspect que l'architecture monumentale, civile ou religieuse ; dans ce genre, où la physionomie de la construction doit, avant tout, refléter fidèlement la logique et le sentiment des distributions intérieures et chercher à réaliser avec l'entourage cette harmonie expressive qui constitue l'esthétique de la rue ; dans ce genre, les artistes de Saint-Luc ont montré qu'ils détenaient le principe. Aucun ne s'est égaré à la chasse des fantaisies, des originalités outrancières, des hardiesses douteuses que nous avons vu se risquer dans ces dernières années ; mais aucun non plus ne s'est appliqué à reproduire des façades anciennes. Quelques architectes locaux, comme les Brugeois Depauw, Vierin et Chaerels, comme J. Coomans, à Ypres, ont repris, sans rigueur toutefois, des formes traditionnelles ; encore est-ce parce que le principe d'art en est servi, que, de la sorte, il se réintroduit avec opportunité et que le cadre de ces vieilles villes se trouve bien de cette méthode. Ailleurs nous voyons éclore une architecture nettement moderne, mais également bien constituée ; le tempérament flamand lui vaut des formes solides, un sentiment calme, la raison froide et calculée, un pittoresque naturel, une originalité modérée et légitime. On y voit peu d'emprunts à des styles étrangers, point d'inventions baroques et guère de servilité à l'égard de formes d'école.

Cet art est vraiment fait de ce qu'il y a de plus sain dans le passé et de plus fécond dans l'avenir. Un observateur consciencieux qui veut faire abstraction des talents personnels et tenir compte du temps nécessaire aux formations, doit reconnaître que l'art des architectes gantois de Saint-Luc porte en lui le germe de l'architecture du xx[e] siècle.

Nous le répétons pour finir, beaucoup de ces projets mériteraient l'analyse de détails.

Nous reviendrons sur plusieurs d'entre eux dans les prochains numéros du *Bulletin*.

EGÉE.



AMEUBLEMENT.



DANS un article publié par le *Bulletin* de décembre-janvier 1907, je prenais prétexte d'une étude sur l'école moderniste de Courtrai pour faire ressortir la valeur de la formation gothique au point de vue de l'art nouveau.

L'Exposition de la Gilde de Saint-Luc et de Saint-Joseph à Gand vient apporter à cette thèse une confirmation d'autant plus intéressante qu'elle permet de comparer, le mérite demeurant égal, le résultat de deux tendances représentées l'une par Joseph Blanchaert, de Maltebrugge, l'autre, par Joseph Lelan-De Clerck, de Courtrai.

Blanchaert s'est efforcé d'appliquer la forme et la décoration gothiques aux besoins modernes. Son buffet à vitrine, par exemple, répond à la conception usuelle de ce meuble. Sa cheminée porte une glace comme nous sommes habitués d'en voir dans la plupart des maisons et, sur la tablette, une croix flanquée de deux vases ne diffère pas de cette formule moins chrétienne, mais aussi banale : la pendule et ses candélabres : la garniture complète.

Blanchaert a voulu prouver que le style gothique s'applique aux besoins modernes. Et, en effet, on ne saurait nier que ses chaises, ses fauteuils, sa crédence, son dressoir soient au moins aussi confortables que le mobilier de salle à manger de n'importe quelle étiquette adoptée par l'éclectisme contemporain.

Que l'on applique au même schema de meuble une variante quelconque de la Renaissance ou des styles français, y compris l'esthétique, la formule adoptée par Blanchaert aura toujours la suprématie inhérente au style médiéval : une construction logique et une décoration appropriée.

On peut faire du gothique sans faire de l'archéologie. C'est ce que Blanchaert et d'autres anciens élèves de Saint-Luc ont victorieusement démontré.



Il n'est pas contestable cependant que l'intérêt du public, d'accord cette fois avec les préférences des artistes, s'est porté plutôt vers le mobilier de Lelan.

Celui-ci apportait à ses anciens maîtres le plus bel argument contre le jugement prévenu de leurs contradicteurs.

Ah ! l'École Saint-Luc est réactionnaire, elle veut revivre des temps qui ne sont plus ; elle exploite la formule gothique comme les académies ressassent la formule gréco-romaine et son classicisme est aussi infécond que veule est celui qu'elle combat !

Depuis qu'on n'ose plus opposer le programme officiel, trop, évidemment, suranné, au système de Saint-Luc, on s'efforce d'éta-

---

Fabricants d'ameublements exposants.

Blanchaert, Joseph. Maltebrugge.
De Clercq, Edm. Meirelbeke.
De Zutter, Edmond. Somerghem.
Lelan, Joseph. Courtrai.
Rooms, Remi. Gand.
Sinaeve d'Hondt, Albert. Gand.
Todt, Joseph. Gand.
Verloo-Delobelle, Prosper. Sotteghem.



Arch. M. Viérin. M. J. Lelan.

MOBILIER DE SALLE A MANGER.



M. J. Blanchaert.

MOBILIER DE SALLE A MANGER.

blir entre eux une confusion qui les enveloppe dans un même dédain superbe et... inactif.

La réponse est ici.

Voyez donc cet ensemble à la fois nouveau et national, bien flamand et bien moderne, que dessina Viérin.

L'influence de Saint-Luc y est incontestable; cette tradition est-elle nuisible ? Bien au contraire, n'a-t-elle pas garanti l'artiste contre les fautes grossières de modernistes moins sérieusement formés qui, des styles, n'ont étudié que l'aspect et n'ont point été pénétrés de l'esprit des décorateurs anciens ?

Lelan a soumis à la technique enseignée à Saint-Luc des conceptions artistiques très modernes. Que l'on fasse quelques réserves quant à la confortabilité de sièges fixes à côté de la cheminée, l'ensemble de ce foyer flamand n'en demeure pas moins plein de charme, tant par ses proportions heureuses que par le choix des sculptures et leur distribution discrète.

Le motif principal allège la poutre d'une ligne harmonieuse continuée dans le galbe des supports latéraux.

La table massive, comme il convient à son développement, n'a pas la lourdeur que donnent les pieds tournés en grosse boule de l'époque Renaissance. Si elle rappelle le moyen âge par sa construction, il faut convenir qu'elle se raccorde fort bien avec l'ensemble du mobilier.

Le petit buffet indique la place des objets qu'il est destiné à contenir.

On trouvera que certaines courbes découpées dans l'horloge ne rencontrent pas de rappel dans les autres meubles. L'horloge n'est probablement pas destinée au même emplacement ; quoi qu'il en soit, sa forme empruntée à une époque plus rapprochée de nous n'est pas en elle-même dépourvue d'agrément. Je ne suis pas de ceux qui prétendent qu'un art nouveau doit s'interdire tout emprunt au passé ; j'admets même qu'il recoure simultanément à des formes qui ont caractérisé des périodes différentes, pourvu que ces réminiscences soient subordonnées à une pensée maîtresse qui les anime d'une vie nouvelle.

Cette vie nouvelle, les anciens élèves de Saint-Luc, tel que Viérin et Lelan, l'ont infusée à l'art médiéval. Ils ont, si je puis m'exprimer ainsi, donné au gothique un habit moderne ; d'autres, tels que Blanchaert, ont mis un habit gothique au mobilier contemporain.

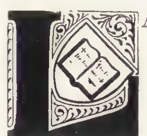
Adopter l'une des deux tendances, c'est affaire de tempérament et de goût.

Le mérite de l'École Saint-Luc, c'est de rendre capable de réussir dans l'une et dans l'autre.

La première tendance est plus ancienne. A l'époque où elle naquit, elle constituait un progrès immense. Ses réalisations dépassaient par leur qualité tout ce que l'art du mobilier produisait alors. La deuxième tendance est plus actuelle, mais elle est la conséquence de la première. Le principe a été plus pénétré, le but mieux considéré, les formes plus adéquates à leurs causes et plus affranchies de l'imitation. C'est un progrès. Il démontre à lui seul l'excellence des principes qui sont à la base du mouvement de Saint-Luc.

DE WOUTERS DE BOUCHOUT.

LA SCULPTURE.



LA sculpture tenait à l'Exposition de la Gilde de Saint-Luc et de Saint-Joseph une place importante. De bonne heure, d'ailleurs, l'École Saint-Luc a compté des statuaires de valeur, procédant d'après des règles de conception, de composition et de facture très caractéristiques et dont les œuvres portent une marque d'école très accusée. La cause de cette avance prise par cette branche de l'art sur les autres qui lui sont connexes est la même sans doute dont jaillit la splendeur actuelle des arts du vitrail et de l'orfèvrerie : elle se retrouve dans l'application particulière accordée à la sculpture par le maître Jean Bethune. Celui-ci, on le sait, fit du mobilier d'église un des ses principaux terrains d'études et fonda de bonne heure, à Bruges, un atelier d'ameublement. Il dressa de nombreux plans, ne se bornant pas à esquisser les ensembles, mais dessinant les détails d'exécution et notamment les détails de sculpture.

Un résultat de cette manière de faire fut la restauration en fait, et non seulement en théorie, d'un art décoratif vraiment appliqué au mobilier et à l'architecture.

Il est à noter cependant qu'en cette matière comme en mainte autre, les origines du mouvement de Saint-Luc se font encore très rigoureusement sentir,en ce sens que le terrain où la récolte commence est à peu de chose près celui où furent répandues les premières semailles : la statuaire d'église occupe plus particulièrement les artistes gantois. Du reste, en général, la sculpture trouve moins à se produire dans l'architecture ou dans le mobilier civils. Sa participation, toutefois, à l'ornement pourrait être plus considérable qu'elle ne l'est aujourd'hui. Mais la responsabilité de cette situation est imputable à l'état de l'architecture domestique. Le retour décidé de celle-ci aux vrais principes de l'art décoratif se manifeste depuis trop peu de temps. Les statuaires (qui leur en ferait un reproche ?) exécutent les travaux qu'on leur commande. Or, il règne aujourd'hui un fâcheux dualisme de deux écoles qui, en s'ignorant, sinon en se dédaignant, agissent de manières contradictoires sur des domaines bien départagés : l'École des Arts industriels et appliqués, de l'art rationnel et social, qui se développe surtout dans le domaine religieux et l'École

---

SCULPTEURS-EXPOSANTS.

Blanchaert, Joseph. Maltebrugge.
Blanchaert, Léopold. Maltebrugge.
Custers, Jean. Stratum-Eindhoven.
De Beule, Al. Gand.
De Clercq, Edm. Meirelbeke.
Dupon, Ch. Roulers.
Lahaye, Ernest. Gand.
Lelan, Joseph. Courtrai.
Rigelle, Richard. Gand.
Rooms, Remi. Gand.
Sinaeve-d'Hondt, Albert. Gand.
Sinia, Oscar. Gand.
Verwilghen, Charles.
Zens, Mathias. Gand.

des Beaux-Arts, de l'art pour l'art, renfermée dans le domaine civil. Cette dernière toutefois est en recul, et ses principes sont de plus en plus mollement soutenus. Si, parmi ses adeptes, nous n'en voyons guère qui remontent le courant, nous en voyons qui se jettent dans ses eaux et essayent de le suivre pour ne pas être submergés. D'autre part nous voyons les arts industriels prendre pied sur le terrain de l'art civil, monumental et domestique.

En maintes occasions, des artistes exposant à Gand, ont exécuté des œuvres de sculpture profane. Mais nous avons trouvé peu de trace, à l'Exposition de leur activité en cette matière.



L'influence primitive du maître Jean Bethune est rappelée par l'un des plus remarquables ouvrages exposés : un petit retable en buis, appartenant à l'autel domestique de M. le comte de Hemptinne, et exécuté d'après les dessins du baron Bethune lui-même; ce travail, commencé depuis une quarantaine d'années, a été poursuivi jusqu'aujourd'hui par M. Léopold Blanchaert, traducteur préféré du maître, dont il était parvenu à pénétrer parfaitement et à exprimer fidèlement le sentiment.

On pourrait donc dire de ce retable qu'il est l'œuvre du maître autant que de l'élève. A ce titre, il serait digne d'une étude approfondie, que nous ne pouvons malheureusement lui consacrer ici. Il nous donne, en effet, sous le rapport de la conception générale, de la composition des scènes, du dessin des figures et de l'exécution du travail, des enseignements précieux sur la manière du fondateur artistique de l'École Saint-Luc. Ses leçons esthétiques se doublent ainsi d'un intérêt historique considérable.

Un jour [1], nous avons eu l'occasion de dire que Bethune avait propagé un type d'autel assez peu heureux [2] : l'autel à retable auquel des artistes de Saint-Luc sont longtemps demeurés fidèles. Dans ce type, le retable a une importance que cet élément accessoire de l'autel ne comporte pas. En face de la mode du temps, dénier au retable son droit de cité parut peut-être à Bethune une entreprise trop hardie et qui défiait la réussite. Le maître ne fut-il pas plutôt séduit par la poésie et le pittoresque de certains ouvrages du bas gothique ? De fait, une analyse de l'autel romain introduit par la Renaissance lui aurait fourni la solution des difficultés. Quoi qu'il en soit de la cause, il ne recourut pas au principe, mais jeta son dévolu sur une forme existante en s'appliquant à lui donner plus de grandeur et de noblesse.

Le type qu'il préféra fut l'autel à retable sculpté, tel que l'Allemagne et les Pays-Bas en fournissent de nombreux exemples au XVe et au XVIe siècle. Outre leur caractère national, ces exemples ont l'avantage de posséder, en général, des qualités de composition, des difficultés d'exécution, des splendeurs de détail étonnantes. C'est plus qu'il n'en faut pour veiller jalousement à la conservation de ces œuvres anciennes, ce n'est pas assez pour les imiter. Bethune vit fort bien les faiblesses de leur conception d'ensemble, leurs défectuosités pratiques, leur excès de dépense disproportionnée à la

1. Voir *Bulletin*, 6e année, p. 305 et suiv.
2. Voir *Bulletin*, 7e année, p. 48.



Arch. baron J. Bethune.
Sculpt. M. L. Blanchaert.

RETABLE DE L'AUTEL DOMESTIQUE
DE M. LE COMTE DE HEMPTINNE.



RETABLE D'AUTEL POLYCHROMÉ. Sculpt. M. L. Blanchaert.

ce type, destinés, pour la plupart, à des chapelles de dimensions réduites, étaient, dans tous les cas, insuffisants pour des maître-autels au fond des perspectives des nefs et des chœurs de nos églises modernes. Il renforça donc leurs masses. Et en ceci, il échoua presque généralement ; ses retables, lisibles à distance, pèsent lourdement sur les tombes des autels, qui semblent, relativement à eux, un simple soubassement [1]. C'est bien pis encore si des volets se déploient dans le vide. Les retables de Bethune posés derrière les autels

somme du résultat décoratif, l'indécision de leurs lignes, le matérialisme, la vulgarité même de leurs sujets, enfin l'effort dominant, qui s'y affirme, du métier et de l'art pour eux-mêmes, effort admirable en soi, mais inutile, sinon fâcheux, sous le rapport de l'application et des autres fondements d'une esthétique bien comprise.

Par conséquent, Bethune s'attacha à donner aux scènes des retables plus de grandeur et de clarté de lignes et plus de noblesse de sentiment. Il s'efforça encore de multiplier la valeur architecturale de leur ensemble. Il se rendit compte que les retables anciens de

latéraux ou au fond de petites chapelles sont mieux réussis.

Les critiques que nous venons de formuler viennent même à disparaître lorsqu'il s'agit d'un autel domestique, dont les proportions s'estiment de si près qu'elles n'ont pas besoin d'échelle. D'ailleurs, dans ces cas, le retable joue un rôle tout différent de celui qu'il doit remplir dans une église.

La destination même amena Bethune à simplifier le thème des retables de ce genre,

1. L'autel de Courtrai, publié par le *Bulletin*, 1re année, p. 41, est un de ces maître-autels et non des moins réussis.



M. M. Zens.

CHRIST EN IVOIRE.



Sculpt. M. R. Rooms. RETABLE D'AUTEL A VOLETS.

et ceux-ci ne se rapprochent plus, que par des détails, des types anciens dont nous venons de parler. Ils ont, par leurs proportions et leurs grands traits, plus de rapport avec quelques retables du XIVe et du XVe siècle.

Tel est le cas du minuscule retable de Hemptinne.

On ne pourra pas dénier à cet ouvrage le mérite du caractère. Sa distribution générale est des plus heureuses. L'unité, difficile à conserver dans les œuvres de ce genre, règne absolument. Par son groupement plus serré, la page centrale garde sa prépondérance et chacun des tableaux se distingue sans que la séparation soit heurtante. L'architecture serait sévère jusqu'à être sèche, si son jeu touffu n'en faisait un dôme de légèreté et de richesse.

Prise isolément, chacune des scènes est à méditer. Plus d'une est réussie, toutes sont expressives et personnelles. La *Condamnation de Jésus* et la *Descente aux Enfers* sont de beaux tableaux, nobles et délicats. Par ailleurs, on voit certaines libertés à l'égard des règles reçues de symétrie, de perspective et de réalisme. Ce sont des nécessités de décoration ou de métier, des audaces de stylisation, voire de naïveté, dont la sincérité fait la poésie et la vertu.

La scène centrale est hardie : on y voit un effort, mais un effort intime, sans recherche et sans ostentation, vers la vraie grandeur. Le principe iconographique de ce *Crucifiement* pourrait se placer comme un intermédiaire entre le puissant idéalisme du XIIe siècle et le sentimentalisme du XVe siècle dans ce qu'il a de plus pur et de plus élevé. Le Christ n'est ni entièrement glorieux, ni uniquement souffrant. C'est un thème moyen que Bethune a fait traduire en maintes circonstances et par lequel il nous a donné l'une des plus sereines images du crucifix moderne. Il l'a mise à l'avant-plan et elle ressort pour sa fonction particulière au centre de l'autel.

La construction et le dessin des figures, leurs drapés sont bien ceux du maître. La prévention introduite dans beaucoup d'esprits que Bethune fut un imitateur, paraîtra insoutenable à quiconque veut se donner la peine d'étudier à fond et sans parti-pris le faire de cette œuvre. La personnalité, au contraire, y éclate.

Blanchaert a donc fait ici œuvre d'interprétateur, cherchant consciencieusement à traduire la pensée du maître. Nous le retrouvons complètement libre, avec l'expression de son caractère propre, dans un autre retable pour un autel latéral d'église.

L'élève se montre digne du maître. Ce n'est point le même tempérament, c'est une autre personnalité qui se révèle et qui traduit en d'autres traits, mais sans trahir la parenté d'école irrécusable, les mêmes principes, avec d'autres sentiments.

Cette indépendance d'un artiste, malgré ses relations étroites avec un maître de personnalité imposante, est à noter, pour l'éloge non seulement du caractère de l'élève, mais de l'esprit de l'École. La fable de la poncivité, de l'imitation, du pastichisme s'évapore au contact des faits et des œuvres ; cela est clair aux yeux de tous ceux qui se donnent la peine de voir.

Blanchaert nous montre ici deux madones assises, telles qu'il en a produit à diverses reprises. La grâce et la majesté s'y rencon-

trent en une forme que soutient une réelle délicatesse d'expression [1].

Ce retable est complètement polychromé, au contraire du précédent, dont quelques parties seulement sont relevées de teintes et de dorures. Mais ce dernier, on le sait, est une œuvre de miniature taillée dans le buis, c'est-à-dire dans une matière qui s'anime de son propre coloris, comme l'ivoire ou l'albâtre.



Sculpt. M. R. Rooms.

FRAGMENT DU RETABLE DU MAITRE-AUTEL DE L'ABBAYE DE TERMONDE.

Ainsi le mobilier appartient à l'ensemble de son entourage, il fait partie de la décoration générale du milieu, et la couleur lui est aussi nécessaire qu'à la paroi des murs et des voûtes.

Le tracé des lignes de ce retable, le cachet de ses détails, dénotent un sentiment assez ferme et assez noble, bien que matériel. La moulure en larmier qui couronne, en serpentant, les trois sujets dessine fort bien leur valeur totale et accuse la partie essentielle du retable. A elle seule, cette moulure rappelle certains retables médiévaux. La partie supérieure est un élément décoratif dont l'opportunité peut être très réelle, mais ne saurait être appréciée qu'en tenant compte de l'emplacement.

Un autre retable, de M. R. Rooms, nous ramène à des données plus archéologiques. Son plan général, ses contours un peu secs s'inspirent des retables du XVIe siècle. Il en est de même de certains détails d'ornement, tels que les colonnettes et les rinceaux, dont le travail sérieux cependant est plus digne du bon métier.

Bethune ne se serait plié qu'avec peine à cette contrainte des formes. Il admirait l'esprit du moyen âge et il ne retenait ses

1. L'église d'Antoing possède une de ces madones, très belle, en pierre de taille polie.

manifestations que pour autant qu'elles lui semblaient les plus expressives de cet esprit. L'archéologie, au sens actuel du mot, ne le tentait pas et, artiste avant tout, il savait distinguer entre l'harmonie et l'unité du sentiment d'une part, et la concordance fatigante des formes mortes, d'autre part.

Le retable de M. Rooms est posé sur une prédelle élevée, et des volets, peints comme cette dernière par M. Coppejans, y sont attachés. Dans ces peintures, très bien exécutées, se reconnaît également le souci de rappeler une époque et presque une école : celle de certains maîtres néerlandais des XVe-XVIe siècles (v. plus loin, art. *Peinture*).

Quant aux hauts-reliefs de M. Rooms, ils sont remarquables de distinction et de pureté. Les figures en sont correctes, le groupement rigoureux, l'expression grave, et, surtout dans la partie inférieure du panneau central, la composition est bien pondérée.

Ici, un plus grand effort vers la grandeur peut compenser ce que la sincérité et un sens décoratif très franc ont de charme dans les œuvres de M. Blanchaert. C'est affaire de tempérament.

M. Rooms se fait remarquer davantage, et avec une distinction et un mérite incontestables, par le riche autel de l'abbaye de Termonde, dont nous ne pouvons malheureusement reproduire qu'un détail, c'est-à-dire un fragment du retable.

Cet autel est d'un type particulier, assurément moderne, inspiré peut-être de la conception de certains autels français, mais au-dessus de toute comparaison avec eux, par la valeur, le caractère et la grandeur.



Sculpt. M. R. Rooms. SAINT ÉTIENNE. IVOIRE.

Envisagés isolément, ses éléments traduisent comme facture et comme style les meil-



Sculpt. M. Al. De Beule.

S. G. Mgr STILLEMANS.
ÉVÊQUE DE GAND.

leurs principes de la sculpture. Il en est autrement de la conception générale et du système architectural.

On ne conçoit guère de tels autels en dehors de certaines conditions de richesse. La somptuosité, en effet, est un de leurs mérites principaux. Les matériaux précieux, comme le bronze, l'albâtre, le marbre, se combinent pour former des ensembles incontestablement impressionnants. Au surplus, ce type dénote une tendance monumentale très réelle, mais, à notre avis, erronée. Il pèche généralement par un défaut capital.

La parfaite constitution et la noblesse des formes des tables de ces autels se perdent à distance sous l'écrasement des retables massifs, qui donnent l'impression, quoi qu'il en soit en réalité, d'être posés sur l'autel.

Le maître-autel de Sainte-Gertrude, à Etterbeek, que le *Bulletin* a reproduit jadis [1] et qui est de ce type, peut se défendre en lui-même, mais la satisfaction qu'il donne en place est loin d'être suffisante.

Le retable de Termonde est sans doute l'un des plus beaux que M. Rooms ait exécutés en ce genre. Nous ne nous souvenons pas avoir vu la connaissance technique mieux possédée et surtout le sentiment de la matière mieux compris et mieux interprété que dans la sculpture de ce retable. On pourra, cependant, trouver singulier le choix de l'albâtre brun, dont les veines très accentuées semblent se jouer des motifs décoratifs et surtout des lignes de la statuaire qu'on veut lui imposer.

Le fait est à rapprocher de ce que nous



Sculpt. M. Al. De Beule. SAINT AUGUSTIN. ÉGLISE DU COUVENT ANGLAIS, A BRUGES.

disions tout à l'heure au sujet du retable en buis de M. de Hemptinne. La couleur naturelle des matériaux peut être utilisée au profit de l'effet décoratif. Mais souvent la réussite défie la meilleure volonté de l'artiste. Celui-ci doit toujours se tenir en garde contre l'influence immodérée que peut prendre sur lui une tendance fort louable. Certes la table du sacrifice ne saurait être assez belle, sa prépondérance parmi les autres meubles du sanctuaire et de l'église ne saurait être assez accusée, sa richesse et sa beauté ne sauraient être entourées d'assez de conditions de durabilité, mais l'harmonie, les proportions, le calme sont des qualités qui surpassent la richesse la plus imposante.

1. *Bulletin*, 1re année, p. 108.



MONUMENT TEICHMANN.

Sculpt. M. Al. De Beule.
Arch. M. J. Coomans.

Peut-être un autre thème rapprocherait-il de la perfection : nous nous imaginons que la splendeur serait conciliable avec une table d'autel comme celles que M. Rooms sait doter de tant de pureté et de noblesse, et qui serait surmontée d'un *ciborium* sculpté avec les mêmes caractères. La somptuosité pourrait y venir, à l'appui d'un grand effet monumental. La statuaire y jouerait un rôle plus secondaire, moins motivé par lui-même d'une part, et son jeu décoratif, joint aux effets de la couleur, pourrait contribuer, d'autre part, à de merveilleux effets.



Le talent du statuaire s'est affirmé à Gand sous toutes ses faces. Non content d'affronter d'une manière très personnelle et très distinguée la décoration sculpturale, M. Rooms s'applique à la miniature et au bibelot et le voici taillant l'ivoire pour une jolie et fine statuette de saint Étienne.

Plus de nerf et de sensibilité se traduit dans un autre ivoire de Mathias Zens, un des plus anciens sculpteurs de l'École, auquel les figures douloureuses du Christ et de sa Mère ont toujours inspiré une émotion et un accent profonds.

M. Zens appartient à un groupe d'artistes moins rigoureux sous le rapport décoratif, bien qu'impeccables quant aux principes. La grandeur, la sévérité, le calme sont en eux à un moindre degré et leur personnalité, très accusée, se caractérise davantage par une sensibilité délicate et ombrageuse, par une expression vibrante et nerveuse.

Al. De Beule est l'un des maîtres de ce groupe. A l'examen comparé des œuvres nombreuses qu'il a exposées à Gand, son tempérament révèle beaucoup de souplesse en même temps qu'une forte originalité. Les genres, les styles, les destinations, les matières les plus diverses sollicitent successivement son ciseau. Tour à tour A. De Beule imprime à ses ouvrages le cachet, la tech-



STATUE COUCHÉE AU TOMBEAU DE Mlle TEICHMANN. Sculpt. M. Al. De Beule.

nique, l'expression voulues. Jamais il ne manque de compréhension en présence des multiples exigences de l'œuvre et, toujours, il les traduit avec autant de caractère que de franchise. C'est ce que nous voyons dans le beau portrait de Mgr Stillemans, comme dans le buste de saint Augustin, dont la robustesse et l'ampleur sont bien dignes de l'église du XVIIe siècle à laquelle il est destiné. C'est ce que nous trouvons encore dans la statuaire et dans l'ornementation du monument funéraire de Mlle Teichmann.

Partout c'est bien le même tempérament nerveux, un peu inquiet, et même agité, qui parfois, sous l'impression de la grandeur, se sent fiévreux et, au contact de l'élégance, devient maniéré. Nature profondément artiste, délicate et sensible, A. De Beule donne à ses figures un maximum de vie, une intensité rare d'expression, une grande vérité d'action. Plus impressionnable et plus expansif que Rooms, il a, moins que lui, le calme, la force et la majesté. C'est ce que nous apprend, par exemple, la comparaison des figures isolées du retable de Termonde avec celles du bas-relief du monument Teichmann.

Nous espérons pouvoir un jour analyser en détail ce superbe monument, dont la conception architecturale est due à M. J. Coomans. Sur le cénotaphe, dont les faces sont ornées de bas-reliefs, repose la défunte : ses pieds sont posés sur les fleurs symboliques de la virginité et de la charité; sa tête, que la mort ne semble pas avoir appesantie, mais qui se redresse déjà pour la résurrection, est portée par les orphelins, dont elle fut la protectrice. Un bas-relief la surmonte, où elle est présentée à Marie, sa patronne, par un groupe de saints protecteurs et par les mères dont elle sauva les enfants. Un dais recouvre le tout.



Sculpt. M. Al. De Beule. BAS-RELIEF AU TOMBEAU DE Mlle TEICHMANN.

Vraiment touchant, est le détail de ce tombeau, où nous retrouvons, parfaitement adaptées, les pensées qui présidaient à la conception des anciennes sépultures chrétiennes.

Nous n'avons étudié ici qu'une partie des œuvres exposées par quelques-uns des artistes gantois. C'est plus qu'il n'en faut pour établir que les principes de stylisation dérivés du métier et de l'application bien compris n'étouffent aujourd'hui, pas plus que dans les temps glorieux de notre art national, les dons de la personnalité et les originalités de l'interprétation.

E. G.

LA POTERIE.



SI nous considérons le bois de chêne comme convenant essentiellement au caractère flamand du mobilier, quoiqu'il soit aujourd'hui importé de Hongrie, c'est parce que sa fibre se prête le mieux à la sculpture vigoureuse et sans excès de délicatesse. Il semble, de même, que la poterie appropriée à ce mobilier sérieux doive aussi être exempte de la décoration mièvre qui sied mieux au boudoir français qu'aux appartements en harmonie avec nos mœurs moins efféminées.

Les poteries de Laigniel apparaissent ainsi comme le complément naturel du mobilier de Lelan. Courtraisiens tous deux, ils affirment le style du terroir dans toutes leurs productions. A cet égard, ce que j'ai dit de Lelan, je pourrais le répéter de Laigniel et opposer la liberté qu'il prend avec les modèles anciens à la servilité de ceux qui, dans les industries d'art accessoires du mobilier, n'ont d'autre idéal que l'exactitude du pastiche.



Dans « Le Cottage » de novembre 1903, j'ai consacré un article à la poterie d'art. J'y faisais remarquer combien les œuvres de Laigniel réalisent l'intime union de l'art et de la technique alors que certains industriels mettent tout leur soin à vaincre des obstacles, à réussir des pièces difficiles, à réaliser le tour de force : tel est, par exemple, le cas de certains cristaux taillés du Val-Saint-Lambert. Cette observation je me permets de la remettre en lumière malgré son caractère élémentaire, parce qu'elle est de ces vérités dont le spectacle de tous les jours nous prouve qu'elles ne sauraient trop être répétées. Ne croirait-on pas, en effet, à en juger par la multitude des potiquets « esthétiques », que la poterie n'est pas, en principe, faite au tour ?



Il est tout bonnement rationnel que ce mode de fabrication se révèle dans l'objet, sinon par la forme exclusivement circulaire de toutes ses sections horizontales, du moins par la prédominance de cette forme, que les parties accessoires ne viennent pas contrarier.

Alors même que des pièces rapportées complètent la décoration d'un vase de Laigneil, par exemple des anses multiples, l'artiste cherche dans leur disposition à rappeler le travail primitif en évitant les silhouettes excentriques, au sens propre du mot.



Ainsi certain vase, tel que celui aux lézards, donne de prime abord l'impression d'un vase ajouré qui en envelopperait un autre.

C'est pour la même raison que Laigniel évite le décor à grand relief. Un tracé à la pointe dans la pâte molle détermine les surfaces que l'émailleur devra polychromer. Pour cet émail, dont la fonction est de pallier la porosité de la terre cuite, on ne dispose pas d'une palette très fournie, mais l'heureuse combinaison de couleurs produit une variété d'effets suffisante. Remarquable est l'harmonie de ces teintes dans l'ambiance d'un intérieur flamand.

Elle est caractéristique comme les formes un peu rudes des poteries elles-mêmes, si on les oppose aux faïences hollandaises modernes. Autant celles-ci conviennent aux meubles de marqueteries, autant nos solides bahuts de chêne, nos tables massives, nos archelles sculptées s'accommodent des vases de Laigniel. Mais le potier courtraisien ne se borne pas à la fabrication d'objets faits au tour. Ses carreaux vernissés fournissent à l'architecture domestique un élément des plus heureux, pourvu qu'on tienne compte dans leur emploi d'une inégalité d'épaisseur difficile à éviter, mais dont l'inconvénient n'est pas sérieux pour les surfaces verticales.



Laigniel a réussi dans cet ordre d'idées des revêtements de foyer très décoratifs. Son inspiration a été fort bien servie par les





modèles archaïques qu'il a trouvés dans le pays.

C'est encore l'amour du terroir qui lui a fait éditer ces figurines populaires bien connues de la vieille en mante et de la dentellière. Peut-être, pour cela, les préfère-t-on aux sculptures italiennes revêtues de ces mêmes tonalités d'émail qui semblent moins bien leur convenir.

Cet exemple même ne confirme-t-il pas la qualité dominante de l'œuvre de Laigniel, qualité qu'il affirmait lui-même comme une devise quand il exposait à Bruxelles avec Vierin, De Coene et autres Courtraisiens, sous la dénomination commune de « Onze Kunst ».

« Notre art » national est un art toujours moderne et vivant, nourri des traditions médiévales et libéré des influences étrangères. C'est le but des Écoles Saint-Luc, c'est le succès de leur méthode.

DE WOUTERS DE BOUCHOUT.



LA FERRONNERIE.

UCUNE industrie ne s'est, en face des progrès modernes, autant éloignée de ses origines que l'industrie du fer. Dans aucune, la production générale ne s'est plus étendue ni le nombre de bras occupés n'a augmenté dans des proportions plus vastes. Aucune n'a été plus absorbée dans la grande industrie.

Elle n'a plus rien de commun, si ce n'est la matière première, avec la « ferronnerie», qui se limite à l'industrie, dont des produits suffisamment complets peuvent être le résultat de la conception et de l'exécution réunies dans un artisan seul ou assisté d'aides.

Jusqu'au XVIII[e] siècle, la forge était considérée comme la personnification du travail manuel glorifié [1]. On ne s'en étonne pas en voyant quels merveilleux ouvrages d'utilité et de beauté réunies l'intelligence, le goût et l'habileté d'autrefois ont pu tirer de la matière rebelle et fruste. Jusqu'au XVI[e] siècle régna, pour le forgeron comme pour les autres corps de métiers, l'union complète de l'art et du travail. Qu'ils fussent à l'usage de la construction, de l'ameublement ou des utensiles les plus vulgaires, les produits de la forge portaient la marque personnelle, intellectuelle, idéale de l'ouvrier et de son école.

Pourtant, au fur et à mesure qu'ils se rapprochent de notre âge, les ouvrages des derniers siècles montrent un recul lent, mais constant. Au XVII[e] siècle, ce recul devint plus sensible, pour devenir saisissant ensuite et aboutir à la ruine totale au XVIII[e].

C'est l'un des mérites des Écoles Saint-Luc d'avoir travaillé, dès leur origine, au rélèvement de la ferronnerie, et c'est l'une des branches de l'art où les résultats ont été les plus heureux [2].

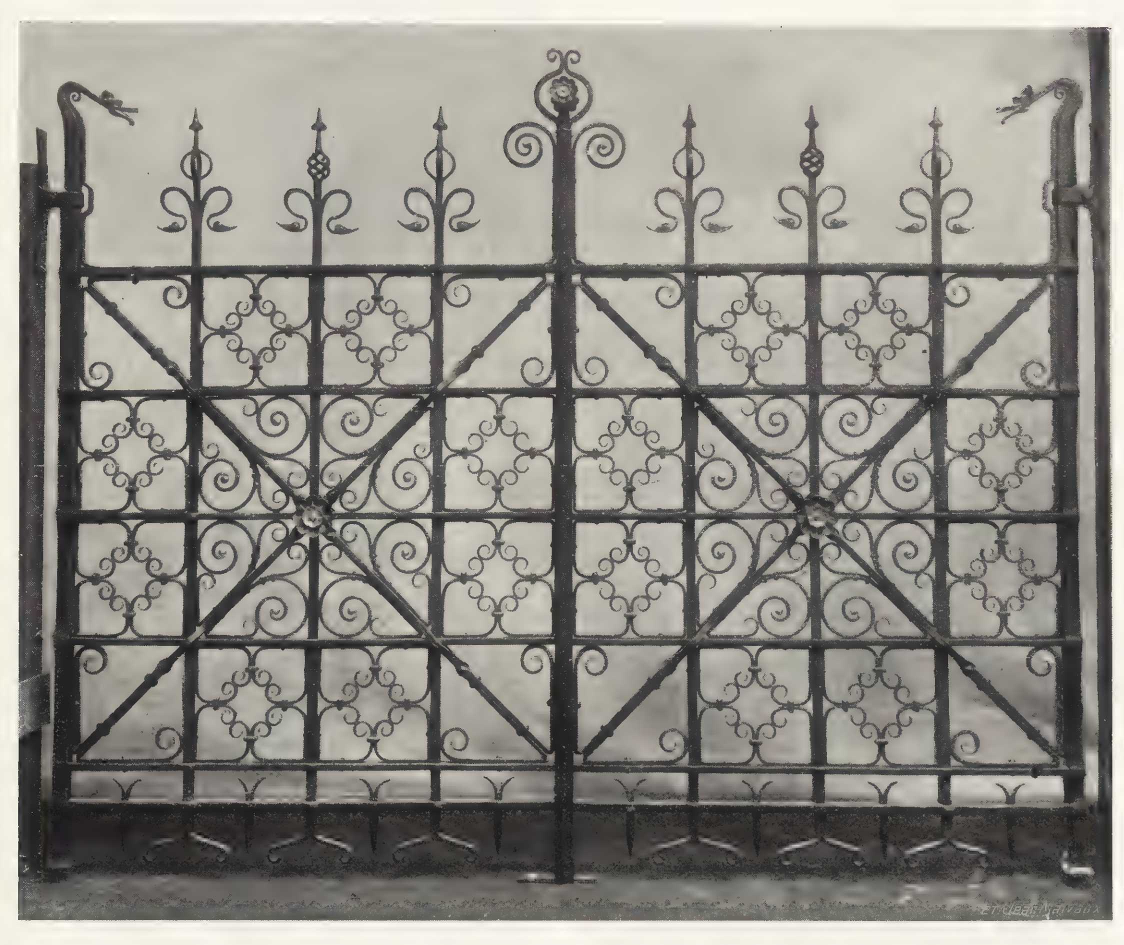


Ferr. M. Is Blancquaert. TUYAUX DE DESCENTE EN BRONZE.
1. Église Saint-Bavon, à Gand. Arch. M. Mortier.
2. Nouvelle église d'Arlon. Arch. M. De Noyette.

FORGERONS D'ART EXPOSANTS.

Blancquaert, Isidore. Gendbrugge.
Coppejans, Charles. Gand.
François, Achille. Gand.
Van Noten, Joseph. Bruxelles.

1. Voyez *La Ferronnerie d'art à Bruxelles*, par E. GEVAERT.
2. Voyez *Bulletin*, 6e année, p. 339.



Ferr. M. Is. Blancquaert. GRILLE EN FER FORGÉ.

A l'Exposition de Gand, le métier du ferronnier était dignement représenté, sinon par le grand nombre d'exposants, du moins par le mérite des pièces. C'est M. Blancquaert, de Gentbrugge, déjà bien connu de nos lecteurs, qui a exposé les plus importantes, que nous nous faisons un plaisir de leur présenter.

Voici d'abord une grille à deux battants, destinée à l'habitation du sculpteur De Beule. Elle est d'une technique vraiment remarquable et d'un aspect rien moins que banal. La construction des croix de saint André qui consolident chaque battant est surtout intéressante. Les barres partent du point central où leur entre-croisement est masqué par une rosace battue. Après une première torsion permettant de leur adapter le remplissage des mailles du centre, elles se bifurquent pour enserrer le nœud des pièces maîtresses, puis se tordent de nouveau et vont s'éteindre en deux branches le long des cadres, rendant ainsi absolument solidaires la construction et la décoration des

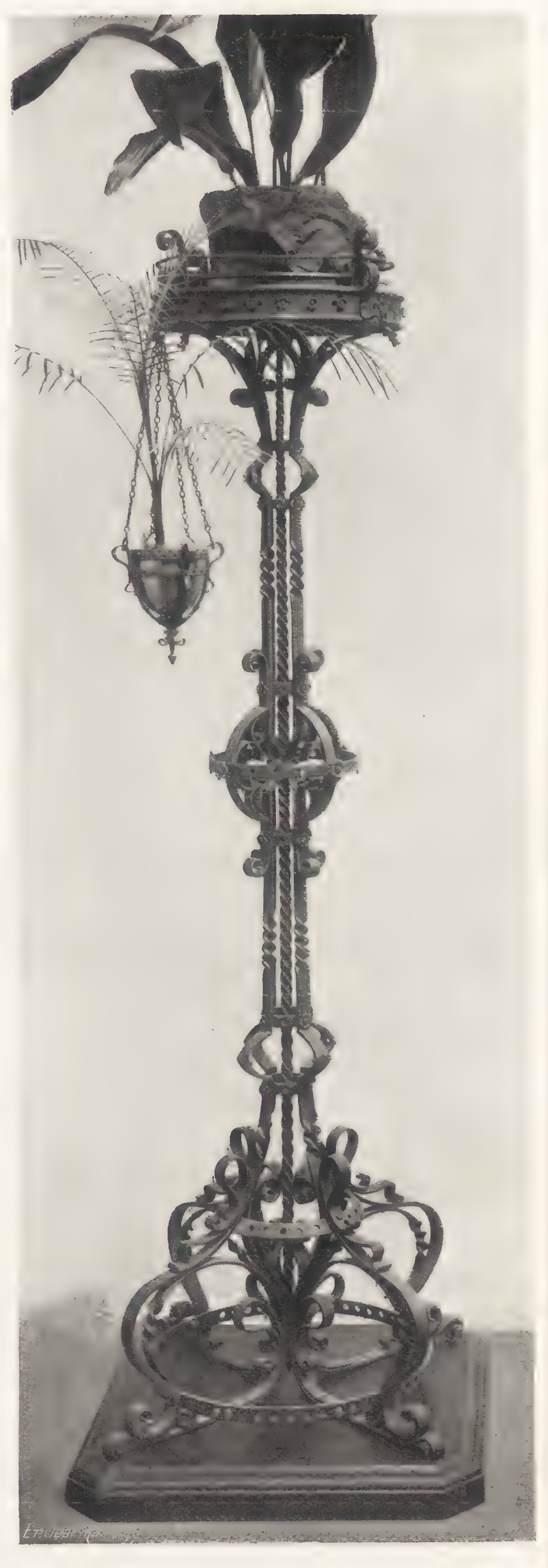
panneaux. On reconnaît sans peine à ce travail un maître du métier.

La composition est meilleure que celle d'une foule de pièces similaires, mais elle présente cependant, à notre avis, quelques points faibles. Le dessinateur a voulu produire



LANTERNE DE VESTIBULE. Forgé par M. Is. Blancquaert.

par chaque panneau l'impression d'une croix grecque, mais, d'une part, cette forme ne se distingue pas avec assez de netteté pour produire l'effet désiré, et, d'autre part, si peu accusée qu'elle soit, elle détruit l'impression du grillage à mailles, qui demande à être partout également touffu. De plus, nous trouvons, dans le tracé des remplissages, un certain manque d'harmonie entre les mailles



PORTE-FLEURS. Forgé par M. Is. Blancquaert.

du centre et celles des extrémités, de même qu'entre le tracé élégant des lances des montants secondaires et celles du mauclair principal, qui sont beaucoup moins bien conçues.

Nous aurions souhaité aussi voir la barre supérieure doublée, comme celle du bas, pour encadrer les panneaux de ce côté et donn erdavantage l'impression d'achèvement.

M. Blancquaert expose encore une belle lanterne de corridor. La composition et l'exécution en sont empreintes d'une poésie charmante et exempte de banalité Mais comme l'objet est destiné à être vu surtout d'en bas, et non point dans l'angle sous lequel la photographie le représente, on peut se demander si l'effet de ce grand abat-jour ne sera pas un peu massif ou écrasant. En somme, une lanterne de corridor ne demande pas, en général, cet accessoire, car elle doit éclairer souvent une ou deux volées de l'escalier et il suffit qu'elle donne une lumière sobre et diffuse.

Voici deux torchères dont la comparaison est intéressante. La plus grande est très curieuse. Elle est d'une technique simple comme principe, mais dont une application comme celle-ci dénote une sûreté de main extraordinaire. Il n'y a là que du fer plat, plié et tordu ! Mais c'est sans doute aussi à cause de cette pauvreté des ressources mises à contribution que la pièce a l'air si mièvre et si branlante; on ne se figure pas comment elle tient debout. On la croirait montée sur ressorts. Les lignes constitutives n'apparaissent pas ; elles sont noyées dans un flot d'ornements rapportés et parfaitement inutiles. La tige du milieu se terminant en



CACHE-POT. Forgé par M. Is. Blancquaert.



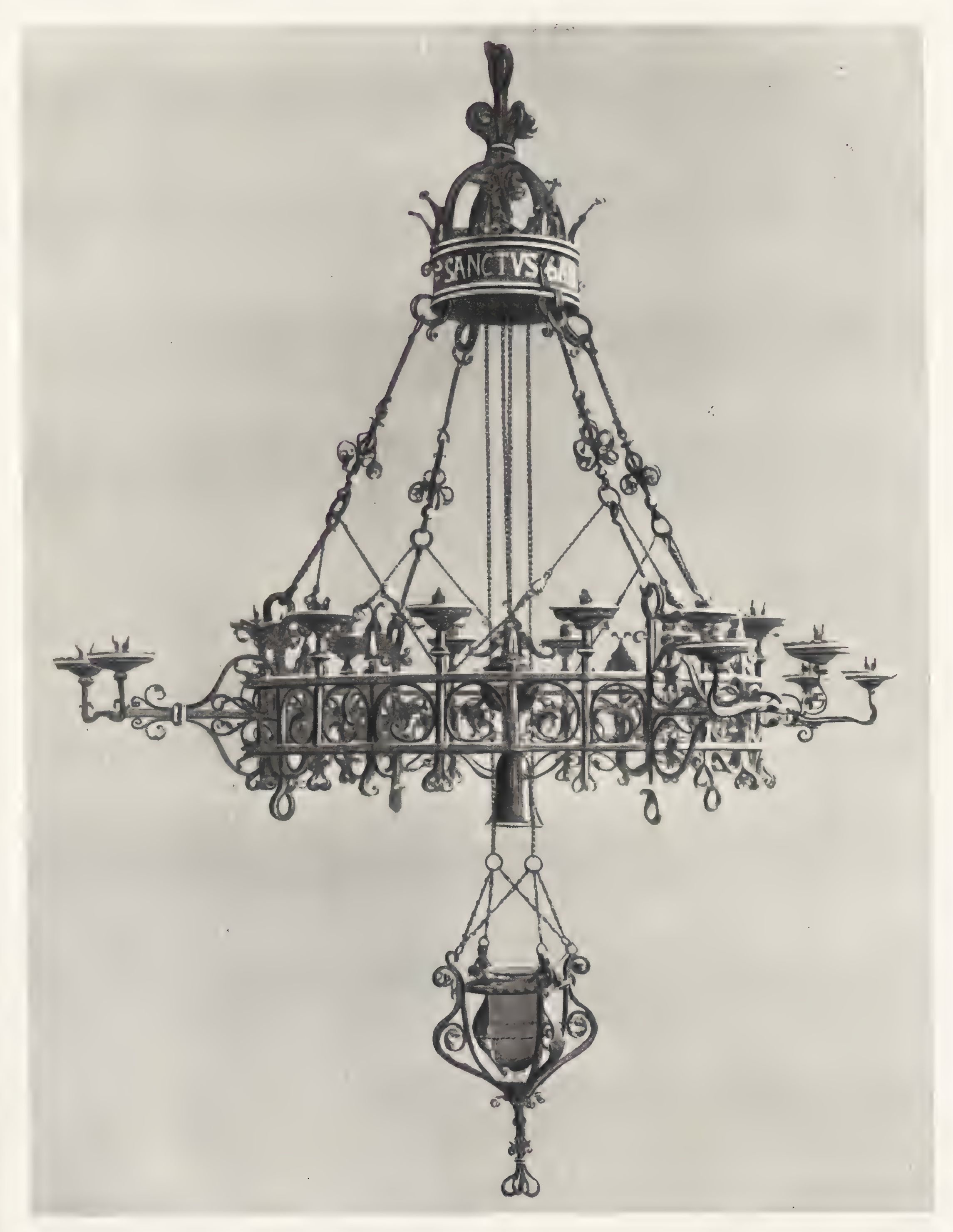
Ferr. M. Is. Blancquaert. TORCHÈRE.

pointe est, ou du moins paraît, tout à fait superflue. Mais le grand défaut, ce sont les torsades. Le fer en bandes est déjà très mièvre comme soutien, et l'on détruit encore le peu de rigueur qu'il a en le tordant. Nous sommes d'avis que nos ferronniers sont un peu trop enclins à abuser de ce genre de décoration, si approprié à la nature du métal, mais qu'il faut employer avec discernement, d'après l'effet à produire. Un fer tordu donne l'impression d'une corde, celle-ci se caractérise par la résistance à la traction, mais non pas à la flexion. Il ne peut donc servir à des pièces qui doivent paraître rigides, comme des poteaux de grilles, des pieds de chandeliers, etc. Nous sommes heureux de pouvoir faire cette remarque à propos d'un exemple qui en démontre, nous semble-t-il, à l'évidence le bien-fondé.

Combien mieux comprise, quoique plus simple, est l'autre torchère ! Son dessin est net, sa construction très apparente et très élégante, tous les ornements ont leur raison d'être, la corbeille elle-même est formée par une belle tulipe martelée. L'anneau qui relie les quatre pattes de la base est peut-être un peu massif et à coup sûr les rayons qui le relient au centre devraient s'attacher aux pieds mêmes et non pas dans les intervalles. Tels qu'ils sont, ils ont un peu l'air d'arcs-boutants qui donneraient dans une fenêtre.

Nous trouvons aussi, peut-être à tort, un assez grand écart entre la stylisation du pied et celle de la tulipe. On aurait pu traiter cette dernière d'une façon un peu moins naturaliste.

Le critique le plus acerbe ne trouverait sans doute rien à redire au petit cache-pot



Forgé par M. Is. Blancquaert.

COURONNE DE LUMIÈRES EN FER FORGÉ.
ÉGLISE DE DURNAL (NAMUR).



FOYER. App. à M. J. Coomans.
Forgé par M. Is. Blancquaert

que l'on voit ci-contre. Ces trois pieds, bien solides et bien plantés, s'épanouissant en jolies feuilles, le galbe élégant du vase en coquille d'œuf, les belles courbes décrites par les monstres qui le portent, les feuilles de trèfle qui relient le tout et qui viennent s'épanouir juste à point, tout cela est vraiment délicieux. Plus on regarde ce petit joyau, plus on voudrait le posséder.

Nous aurions voulu avoir une meilleure reproduction de la magnifique lampe de sanctuaire qui est aussi l'œuvre de M. Blancquaert et qui est destinée à l'église de Durnal (Namur).

La couronne de lumières, avec sa frise de feuilles battues, nous paraît surtout élégante. Pour bien juger de l'ensemble, il faudrait évidemment connaître l'église que l'objet doit orner ; il se peut qu'elle soit très basse et que l'aspect trapu de l'objet cadre bien avec elle.

M. Blancquaert expose encore d'autre pièces[1], mais celles-ci suffisent pour faire connaître son talent sous toutes ses faces. L'École Saint-Luc de Gand peut se féliciter à bon droit d'avoir produit un artiste pareil. Nous espérons bien avoir encore l'occasion d'admirer de ses œuvres.

Nous n'avons à montrer de M. François qu'une poignée de porte, encore qu'elle soit très intéressante et qu'elle dénote un technicien consommé et un homme de goût. C'est vraiment là le travail du fer, tant dans la tête du monstre et dans le serpent que dans l'applique, dont le crêtage est cependant un peu léger comparativement au reste.

ERIAMEL.

1. Notamment un cadre avec variété de poignées, de pentures et d'entrées de serrures en fer et en cuivre rouge. Les modèles ne sont pas bien nouveaux, mais la différence de technique propre aux deux matières y est très bien mise en relief.



Forgé par M. François. MARTEAU DE PORTE.

BIJOUTERIE. ORFÈVRERIE. DINANDERIE.



'ART appliqué est le moyen de communication entre l'artiste et ses semblables. Il est, en même temps que son moyen de subsistance, l'expression de sa pensée, sa coopération au progrès, sa participation à la grande et incessante lutte universelle du bien et du mal, son instrument de salut personnel et sa forme d'apostolat.

Le sectateur de *l'Art pour l'Art* ne se doute pas de cette belle vocation de l'artisan. Pour lui, l'art n'est qu'une inutilité destinée et réservée « aux esprits oisifs, délicats, point stoïciens, surtout point puritains, aisément choqués par les dissonances, enclins au plaisir sensible, et qui emploient leurs longs loisirs, leurs libres rêves à arranger harmonieusement, sans autre objet que la jouissance, les formes, les couleurs et les sons [1] ». De la cause et de l'effet de l'art, en dehors de son égoïsme, il n'a nul souci, pas plus que de l'application pratique des règles, des principes et des formes d'art à tout ce qui peut rendre l'homme meilleur. Il ne veut pas de l'art dans le métier, rangeant parmi les quantités négligeables tout ce qui, de près ou de loin, doit rappeler aux réalités de la vie. Il n'a que du dédain pour ce qu'il appelle les *arts mineurs*.

Heureusement, les idées se rectifient de jour en jour, remettant l'esprit humain à son vrai point de vue ; car l'expérience des siècles passés, toujours mieux comprise au fur et à mesure que nous avançons dans la science archéologique, a fait revivre chez nous les pensées de nos ancêtres et a remis en honneur leurs principes d'action.

Condamné, depuis le commencement, au travail et à la lutte, obligé de s'ingénier pour subvenir à ses besoins, de même que pour satisfaire ses goûts et ses caprices, l'homme est devenu industriel et artiste sans presque en avoir conscience. Il a donné à ses œuvres diverses tendances, soit réalistes, soit idéalistes, selon la direction et l'élévation de ses sentiments et de son état d'âme. On ne donne que ce qu'on a. Un bon arbre ne peut porter de mauvais fruits ; de même, un mauvais n'en peut porter de bons.

L'histoire des métiers, celle de l'art dans tous ses détails, est celle du monde entier. Celle d'un métier, d'une industrie en particulier, est un chapitre de cette histoire. L'histoire des métaux est la plus fidèle, ayant, en raison même de la nature de la matière employée, la propriété de fixer l'expression d'art et de la conserver dans toute son intégrité. Parmi la généralité des métaux ouvrés, l'art de l'orfèvrerie, à quelque époque que remontent ses produits, se montre pré-

---

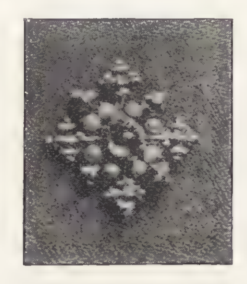
ORFÈVRES-EXPOSANTS.

Böss, Hyacinthe. Gand.
Bourdon, Ed. Gand.
De Reuck, Gédéon. Gand.
Firlefyn, Léopold. Maltebrugge.
Geeraert-De Masure, Ferdinand. Gand.
Hellner, Richard. Bruxelles.

1. H. TAINE, *Histoire de la littérature anglaise*, liv. IV, conclus.


BROCHE ROMAINE. M Ed. Bourdon.

cis, exact et caractéristique. Ayant pour but de satisfaire la vanité humaine, ou de servir au culte de la divinité, ce métier nous révèle une face intéressante de l'histoire des peuples. Sous tous les climats, l'homme mit à son service les meilleures ressources de son génie. Cependant, dès l'origine, ses œuvres furent différentes d'esprit et de forme suivant la destination profane ou sacrée à laquelle elles étaient affectées. La valeur de l'orfèvrerie civile fut toujours en rapport direct avec le degré d'aisance du destinataire. Le pauvre a eu et a encore ses bijoux, très modestes, il est vrai, mais auxquels souvent le goût n'est pas étranger ; le riche a les siens, plus nombreux et plus luxueux. La parure est un besoin, qui révèle clairement le fond de faiblesse et de vanité de la nature humaine. N'empêche qu'un degré raisonnable de parure soit très légitime, car Dieu nous a composés non seulement d'une âme, mais aussi d'un corps, digne de respect, en tant que créature de Dieu et temple du Saint-Esprit.


Broche. BIJOU.

Donc, chez tous et en tout temps, les bijoux ont été soignés, estimés et recherchés. La matière, la technique, la valeur artistique sont d'abord envisagées de la façon la plus rudimentaire. L'outillage est limité et la mise en œuvre est de la plus grande simplicité. Avec la civilisation, la transformation s'opère : matière, outillage, mise en œuvre, caractère s'affinent et marquent une intention et une volonté en rapport avec les progrès de l'industrie et de l'art. L'expérience et des besoins toujours nouveaux nous font assister à une progression intéressante du travail et de l'application des métaux, ainsi que de la valeur esthétique mise dans la forme d'art.


Agrafe. BIJOU.

Chaque époque de l'histoire de l'art a son caractère qui constitue ce que nous sommes convenus d'appeler style. La série des divers styles accuse des hausses et des baisses ; les Romains ne valurent pas les Grecs, les premiers siècles de l'ère chrétienne furent bien différents du moyen âge. Avons-nous actuellement la hausse ou la baisse ? L'histoire répondra ; nous n'avons pas encore un recul suffisant pour le dire.

Mais il est certain que les fausses doctrines dont nous parlions en commençant ont enfin été ébranlées dans l'art et que nous revoyons la raison se montrer agissante. L'art industriel, rationnel et de sens élevé a



M. Ed. Bourdon.

CROIX ET COLLIER

repris vie. Nous n'en voulons comme preuve que l'organisation de l'enseignement professionnel et artistique, les encouragements prodigués d'en haut et la collaboration de toutes les bonnes volontés. Cependant, les résultats sont loin d'être semblables dans les divers centres d'activité industrielle; les qualités et les défauts sont multiples et variés.



CROIX. M. Ed. Bourdon.

Dans ces lignes, nous nous bornerons à montrer, à l'aide de quelques exemples, comment, malgré bien des entraves, une école est parvenue à doter l'histoire de l'orfèvrerie civile et religieuse d'un chapitre bien spécial qui se classera facilement parmi ceux qui, jusqu'ici, ont été dignes d'attention, par le caractère d'art et de métier qu'elle affirme.

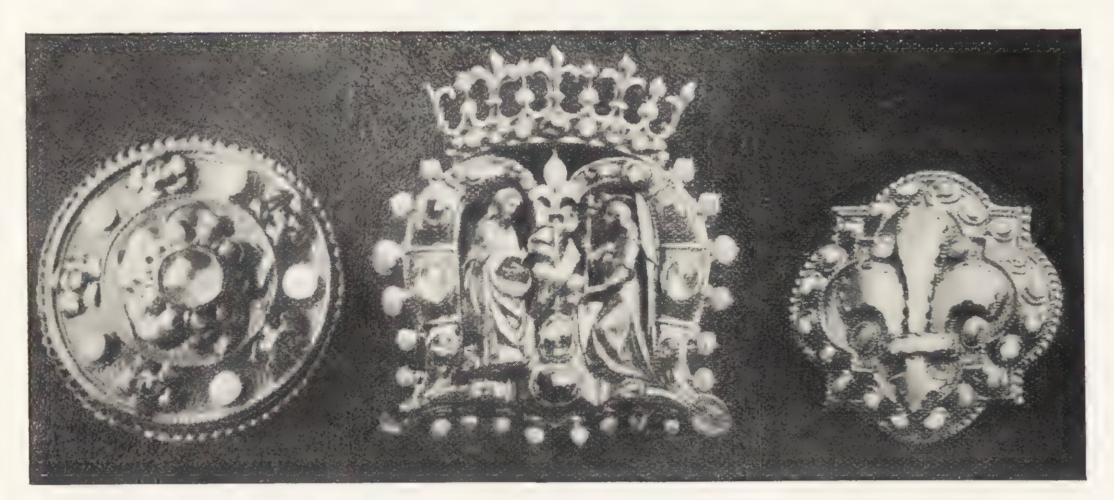
A l'Exposition des anciens élèves de l'École Saint-Luc de Gand, les pièces d'orfèvrerie civile et religieuse étaient fort nombreuses et nullement banales.

Parmi les premières, nous nous contenterons de reproduire quelques spécimens de bijoux de corps, suffisamment caractéristiques, créations de la maison Bourdon, de Gand. Broches, croix, colliers sont autant de merveilles de goût. Chacune de ces pièces accuse la nature et le tempérament artistique des dessinateurs et des exécutants, une habileté professionnelle peu ordinaire, un tact délicat dans la soumission de l'objet à sa destination, laquelle entraîne une conformation spéciale de l'ensemble et bien des particularités de détail. Si, dans ces œuvres, l'archéologie peut revendiquer quelque part, en aucune d'elles elle n'est asservissante, ni omnipotente. Toutes sont modernes dans leur mode d'exécution, comme dans leur expression. Sans effort ni fatigue, elles montrent le métier simple, loyal et sincère, j'allais dire la résurrection du métier, car où trouvons-nous la loyauté et la sincérité dans tout ce que la bijouterie nous offre depuis cinquante ans ? Découpé, repoussé, ciselure, soudure, dorure, émail, taille et application de pierreries, tout ici est vrai et sans artifice.

L'abbé A. Hurel, dans une étude sur l'art religieux contemporain, dit que « nos succès dans l'art sont d'ordinaire en raison directe de nos efforts et ce qui se fait sans peine porte avec soi un cachet de légèreté qui en est le châtiment ». Après lui, nous ajouterons, à la vue de la dépense d'attention, de science, de talent, de patience et d'art qui fut apportée à l'exécution de ces œuvres : Ce qui se fait



M. Ed. Bourdon CROIX.



M. Ed. Bourdon. BROCHES ET FIBULE.

avec peine, en travail humain et chrétien, porte avec soi sa récompense devant soi-même, devant les hommes et devant Dieu.

Citons encore du même auteur ce passage qui est la synthèse d'un compte rendu sur l'orfèvrerie religieuse à l'Exposition universelle de Paris, en 1867 :

« Finalement, c'est une conclusion qui ressort avec évidence d'un simple coup d'œil jeté à cet étalage d'objets et de vases sacrés, que celle de l'infécondité et de l'impuissance relative de nos dessinateurs, architectes ou archéologues, l'ennui que font éprouver tant de pastiches des modèles anciens, en fait de calices, ciboires, ostensoirs, châsses, chandeliers, tabernacles et autels, où de si maigres essais d'originalité ne sont pas même compensés par le charme du travail et de l'exécution. Le moulage et la galvanoplastie sont aujourd'hui le dernier mot de cet art, dont chaque pièce coûtait jadis de patients et sublimes efforts et restait unique dans son genre. Si la copie s'y attachait, c'était elle-même avec une intelligence qui s'appropriait le modèle. Mais, aujourd'hui, le mécanisme règne et la précision mathématique a remplacé l'interprétation vivante. A quoi bon créer ? Le moule est là. De loin en loin, avec de légères variantes, on le renouvelle [1].»

Voilà la vérité constatée en 1867. Cette vérité n'est-elle pas encore à déplorer, dans les mêmes termes, de nos jours, en bien des pays, à la vue des étalages d'orfèvrerie religieuse ? Partout, le mobile du spécialiste semble être uniquement le lucre. L'indifférence en matière d'art est notoire. Et cependant, en orfèvrerie, quelle ne devrait pas être la concience de l'homme, surtout dans les œuvres qui sont du domaine religieux ! Un simple moment de réflexion ferait de l'élaboration et de l'exécution de chacune d'elles un véritable acte de foi.

L'artiste chrétien a la claire vision de ses responsabilités, de ses obligations, de ses conditions d'existence parmi ses semblables;

1. A. Hurel, *L'Art religieux contemporain,* seconde partie, analyse, VI, conclus.

il sait, qu'indépendamment du salaire que doivent lui assurer son travail et son talent, il doit collaborer à l'édification de son prochain et à procurer la gloire de Dieu. L'un et l'autre l'apprécient et le jugent.

OSTENSOIR. M. Ed. Bourdon.

Or, combien délicate et sublime est la profession d'orfèvre ! Ne lui est-il pas réservé de confectionner les objets qui toucheront au sacrifice auguste de nos autels, au culte de la Très Sainte Eucharistie ? Quel respect, quel amour, quelle dévotion ne mettra pas l'orfèvre chrétien dans l'exécution d'un ciboire, d'un calice, d'un ostensoir ! Honneur oblige. Si la foi n'est pas le partage de l'ouvrier, si elle ne dirige pas toutes ses pensées, tous ses actes, comment son œuvre portera-t-elle l'empreinte caractéristique de la destination, et en quoi se distinguera-t-elle d'une œuvre vulgaire ? Elle pourra être humainement savante, matériellement riche, elle ne sera point religieuse et n'aura aucun caractère d'art chrétien.

Les chefs-d'œuvre du moyen âge, de quelque taille ou de quelque valeur matérielle qu'ils soient, sont des œuvres de foi, où tout est grand, parce que tout a un but élevé, supérieur aux horizons de la terre.

Ils nous montrent le temps au service de l'éternité. De là, attention, intention, science, foi, piété. L'artiste médiéval n'exprime que le bien, parce qu'il n'aspire qu'au bien. Il est logique en tout. Dieu lui a donné une intelligence dont il use ; cette intelligence s'élève d'autant que son âme se dégage du matériel, et un tel facteur néglige et dédaigne non seulement le mal, mais tout ce qui en a l'apparence, tout ce qui pourrait lui être sujet de remords, tout ce qui n'est pas hommage à Dieu. La raison est à la base de ses actes, son intelligence et sa foi les dirigent et la vie délicate et élevée qui constitue le sens artistique passe de lui en ses moin-

dres œuvres. Grande est la différence qu'il y a entre le plus beau morceau d'orfèvrerie païenne et le plus petit objet d'orfèvrerie chrétienne ; il y a entre eux la distance de l'art pour l'homme à l'art pour Dieu, de la matière à l'esprit.

Le retour à l'antiquité de la Renaissance a mis tous les arts en décadence. En vain parmi les œuvres de cette période, à de rares exceptions près, on chercherait la vraie beauté, la vraie grandeur :

L'orgueil a supprimé le sentiment religieux. Le culte du moi a remplacé celui de Dieu.

Les épreuves de la vie privée ou publique rendent triste et pauvre, la prospérité entraîne la richesse et le luxe. Les styles Louis XIII et Louis XIV démontrent-ils autre chose ?

Quelle misère artistique plus profonde peut-on atteindre que celle qui fut le fruit de la grande Révolution ? Le vide laissé par Dieu délaissé n'a été occupé que par la souffrance physique et morale.

Les calices en étain et en plomb, pour les saints mystères célébrés dans les caves, en sont bien le témoignage.

Un renouveau de vie chrétienne, né du bon fond de nos ancêtres, nous a replacés, sous l'égide de l'Eglise, dans une ère de luttes et d'efforts, comme aux plus beaux jours de la Foi. Ces efforts se sont succédé depuis l'ébranlement produit par les Montalembert, Cartier, Rio, Didron, Pugin, Bethune et la généreuse phalange d'archéologues qui ont remis l'art chrétien en honneur.

Nombreuses déjà sont les étapes qui nous séparent d'eux. Celle que marque et affirme



M. Ed. Bourdon. CALICE.

l'École Saint-Luc est de nature à réjouir et à faire espérer. Le germe de vie qu'elle recèle est fécond ; les fruits qu'elle a produits sont des meilleurs, ceux qu'elle prépare ne seront pas moins beaux. Comme dans toute œuvre humaine qui a Dieu pour base et dernière fin, le progrès ne peut être que constant, l'acquis et le travail se liguant pour l'avancement non interrompu dans la perfection matérielle, professionnelle et spirituelle. Rien ne peut nous le prouver plus immédiatement que la comparaison des objets d'orfèvrerie religieuse sortant des ateliers des anciens élèves de Gand avec ceux qui envahirent nos sanctuaires avant

le réveil de la foi. Reliquaires, ciboires, calices, ostensoirs, etc., toutes les pièces qui figuraient à cette belle Exposition disaient : progrès.

Nous ne nous attarderons pas à une analyse qui n'aurait pour but que de chercher à convertir les antagonistes de l'enseignement et de la pratique de Saint-Luc. Certains partisans du mal sont irréductibles ; en vain, ainsi qu'à des aveugles, on essaierait de vouloir leur faire saisir la lumière. Ils sont tellement à l'erreur que la vérité ne peut les atteindre. Marchons donc sans eux; mieux encore, marchons malgré eux et contre eux.

Les promoteurs du mouvement artistique et professionnel de Saint-Luc ont compris qu'à la base de la formation de l'ouvrier il fallait placer la religion, avec ses vues supérieures; aussi ont-ils fondé l'enseignement sur les principes qu'applique la période chrétienne du moyen âge.

De quel respect, de quelle dignité et de quelle sincérité n'ont-ils pas fait preuve dans les multiples objets du culte que leur orfèvrerie a mis au service de Dieu ! Les reliques des saints, le sacrifice auguste de nos autels, tout ce que la religion nous offre de plus grand dans notre culte, a été, par eux, vénéré comme il devait l'être, et nulle part, mieux que dans leurs châsses et autres objets religieux, nous ne trouverons meilleurs modèles dont nous puissions nous inspirer. Apprenons à lire; peut-être ensuite saurons-nous parler la langue de l'art sacré avec un accent personnel. L'étude des productions de la belle période du XIIe au XIVe siècle nous familiarisera avec ce langage supérieur à toute langue humaine, avec cette noble expression de l'idée spirituelle, avec la délicatesse des sentiments que nous devons avoir en tout ce qui nous rapproche de Dieu.

Ce langage tenu par les fondateurs de Saint-Luc est celui que tiennent, et toujours mieux, leurs disciples.

Rien ne le prouverait comme les quelques illustrations ci-jointes.

C'est d'abord un ostensoir sur pied, qui, sans être une copie, rappelle dans son élégance et sa délicatesse les reliquaires du XIIIe siècle.

Puis un calice des mieux conçus qui, certes, réalise le vœu exprimé jadis par Didron dans son travail sur l'orfèvrerie religieuse. Ainsi s'exprime l'éminent archéologue : « Depuis plusieurs années le calice en tulipe est tombé en discrédit; mais, généralement, on n'ose pas trop revenir au calice large et ferme du XIIIe siècle et il n'est pas rare de rencontrer chez les orfèvres le pied et la tige du XIIIe siècle portant la coupe allongée du XVe siècle. Encore quelques années, on sera moins timide, plus sévère, et l'on reviendra franchement à la coupe large, à la tige basse et au large pied des calices anciens. »

Citer ce passage c'est affirmer que le calice que nous avons sous les yeux rivalise, en tant qu'œuvre humaine et chrétienne, avec ceux de l'apogée de l'art chrétien. Nous ne vonlons pas, à son propos, comme à celui des autres pièces d'orfèvrerie qui précèdent ou suivent, nous livrer à un examen sévère de tout le détail, en proportion, distribution et unité ; les faiblesses que nous pourrions relever ne sont pas d'une telle importance qu'elles nuisent considérablement aux œuvres. Franchement, sans parti pris,

nous pouvons déclarer qu'elles ont une réelle valeur et qu'elles témoignent d'efforts qui s'imposent à l'attention et à l'estime.

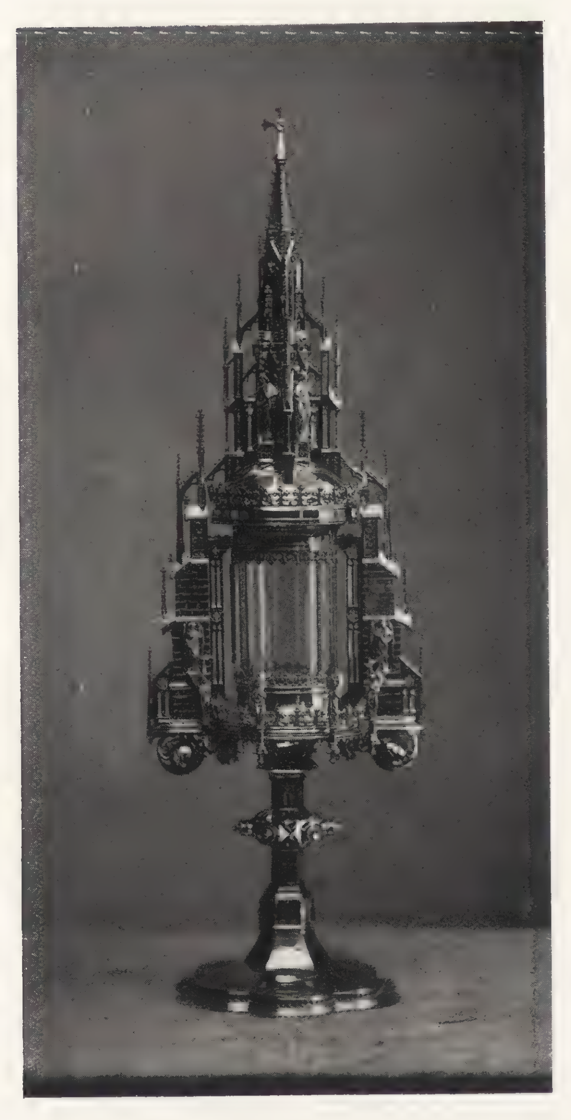
Évidemment, tout en elles n'est pas à louer aveuglement ; certaines exagérations et des hésitations dans la proportion des divers membres ne sont pas à l'abri de toute critique. En font foi, *de visu,* dans l'ostensoir que nous citons : la végétation sèche qui raccorde le pied à la base de la monstrance, les colonnettes trop grêles pour la masse qu'elles supportent, le couronnement exagéré en maigreur dont la base a une physionomie trop industrielle. Mais, il faut en convenir, à côté de ces quelques lacunes, il y a de remarquables qualités, et ce serait une injustice que d'écarter pour du détail non satisfaisant, que l'expérience plus grande de l'artiste réduira très facilement, une œuvre qui est un grand pas de fait en avant, dans l'art et surtout dans le métier.

Un très grand intérêt s'attache à l'ostensoir « de style roman » qui suit. Il a été dessiné par M. Stockman et exécuté par M. De Reuck. Certes, l'archéologie ne pouvait guère servir les auteurs, puisque l'usage de l'ostensoir ne remonte qu'au XIIIe siècle. « Jusqu'à cette époque, on n'avait exposé à la vénération des fidèles que les reliques des saints ; c'est ce qui porte, à l'origine du culte eucharistique, à donner à l'ostensoir la forme des monstrances à reliques ; on s'aperçut vite que cette forme était incommode et qu'il la fallait non seulement spéciale, mais plus riche que les autres. La forme préférée d'abord fut celle d'un cylindre en cristal, monté sur un pied de calice surmonté d'un couvercle en clocheton épaulé de contreforts et d'arcs-boutants [1] » et avec peu de variante elle s'est maintenue jusqu'à la fin du moyen âge.

La forme en soleil que nous avons connue depuis si longtemps et qui n'est pas sans valeur esthétique, du moins dans son thème, ne remonte pas au moyen âge, puisque l'ostension de l'hostie existait à peine ; mais si, au lieu d'avoir été établie à la fin du XIIIe siècle, la fête du Très Saint-Sacrement avait existé dès le XIIe, il est probable que l'imagination chrétienne, qui a tant créé de 1150 à 1250, aurait inventé l'ostensoir-soleil et lui aurait donné, à n'en pas douter, un éclat que nous ne connaîtrons peut-être jamais. Elle nous aurait sans doute montré l'Eucharistie foyer et source de lumière, éclatante et rayonnante de force, de chaleur et de vie. Mais, au fait, nous en sommes réduits aux conjectures, de même qu'aux efforts de recherche, en compagnie de l'auteur distingué de l'ostensoir nouveau qui nous fait écrire ces quelques lignes. L'artiste a vu, dans son œuvre, Notre-Seigneur Jésus-Christ entouré des neuf chœurs des anges, dans un palais de ciselures, de filigranes, d'émaux et de pierreries, les plus magnifiques ressources de la nature et de l'art ; puis, le Dieu du ciel, descendu sur terre, recevant les hommages des fidèles que leur foi et leur charité font se prosterner devant la Personne divine, presque anéantie pour leur amour L'idée est belle assurément, comme thème et comme développement.

Nous ne nous attacherons pas à voir si cet ostensoir est bien du style qu'on a voulu lui donner. Quelle base de jugement

1. DIDRON, *Histoire de l'orfèvrerie au moyen âge.*



OSTENSOIR. M. Ed. Bourdon.

par comparaison aurions-nous ? *A fortiori* nous ne rechercherons pas s'il est, dans ce cas, opportun et, dans le principe, utile de pousser à des reconstitutions archéologiques. Le *Bulletin* a souvent résolu ces problèmes. Nous nous dispenserons aussi de constater si tous les détails qui forment l'ensemble sont bien les éléments d'un seul tout, c'est-à-dire s'il y a unité de sentiment et si ce sentiment est appuyé sur la logique ; la seule remarque que l'auteur voudra bien nous permettre, c'est que, peut-être, en tant qu'ostensoir, le centre n'a qu'une valeur et un rayonnement bien faibles. Nous aurions souhaité à cet habitacle de Dieu plus de feu, de grandeur et de puissance. La tâche n'était pas facile, convenons-en ; et, au demeurant, sans autres remarques, la perfection du travail, le goût dans la forme et la distribution des éléments, la richesse de la matière, le respect prodigué à cet objet du culte, sont peu ordinaires et marquent un réel progrès en art vraiment chrétien.

Un autre exemple nous montre, sur une donnée archéologique non douteuse, un bel ostensoir conçu dans le meilleur style du moyen âge et du type à cylindre en cristal. Il décèle un jugement droit et éclairé en matière d'art et une foi vive et forte chez l'exécutant et le compositeur, si toutefois l'un et l'autre ne sont pas le même artiste. N'abaissons pas leur mérite et contentons-nous de dire ce qu'ils disent par leur œuvre : respect et honneur à Dieu, édification aux hommes ; ennoblissement de l'esprit par la foi ; lutte constante contre l'erreur, la routine et l'à peu près; glorification du métier et de la matière.

Nombreux seraient les sujets d'édification que nous pourrions donner au lecteur par la présentation des multiples objets d'orfèvrerie que renfermait cette remarquable exposition. La multiplicité des exemples n'offrirait que l'intérêt de la quantité. Nous nous en voudrions cependant de ne pas présenter la crosse et le chandelier qui



OSTENSOIR.

Dess. Stockman.
Orf. De Reuck.

suivent. Par leur destination et leur caractère, ils nous mettent presque sur un autre terrain de l'orfèvrerie religieuse. Par eux-mêmes, ils résument leurs voisins auxquels un air de famille les unit intimement. Leurs qualités de composition, d'exécution, de mise en œuvre, de proportions et de symbolisme en font des morceaux d'art affirmé et vivant. On voit clairement comment l'archéologie a servi et guidé les auteurs et comment ceux ci ont su s'affranchir des clichés anciens pour faire œuvre nouvelle et personnelle.

CROSSE OFFERTE A MGR STILLEMANS PAR LA VILLE DE SAINT-NICOLAS. M. Ed. Bourdon.

La crosse pastorale est du type le plus riche que l'on puisse rencontrer. Elle accuse un rappel du caractère de la fin du XVe siècle et du commencement du XVIe, tant par sa hampe svelte, relativement au diamètre de la douille, que par tous les membres qui la constituent : nœuds en repoussé ou découpé, crosseron, terminaison feuillagée portant armoiries et statuette. Cette pièce de valeur est d'une très grande richesse et la dépense de talent et de patience qu'elle a enregistrée est considérable. Néanmoins, comme dans toute œuvre inspirée d'une époque de décadence, elle manque de simplicité. Nous lui préférons, de beaucoup, celle que le *Bulletin des Métiers d'Art* a eu l'avantage de présenter à ses lecteurs dans un de ses derniers numéros [1] : la crosse pastorale de S. E. Mgr le cardinal Mercier. Inspirée d'une esthétique plus pure, elle eût substitué à ses éléments maniérés une forme plus calme et une plus parfaite unité d'ensemble. Nous laissons le lecteur juge des nœuds et de leurs liaisons, des raccords, tel que celui qui, dans le chapiteau, fait la transition de la tige à la base du crosseron, de l'évidement de cette base, du crosseron reposant sur un édicule dont il semble être la flèche

1. Voir *Bulletin*, 6e année, p. 373.

tordue, des crochets de la volute, de la végétation terminale et de la statuette. Quel que soit son jugement, les adjectifs que nous pouvons mettre après matière, technique, dignité, sentiment et expression ne pourraient être que laudatifs ; or, en ces derniers points surtout réside, pour un professionnel, la première valeur à atteindre dans ses œuvres, et ce résultat est acquis dans la crosse qui nous occupe. Que le tempérament de l'artiste se dégage de l'emprunt toujours fatal et il se placera parmi l'élite des artisans en orfèvrerie religieuse.

La crosse est l'emblème de l'autorité pastorale, elle est aussi celui du zèle apostolique qui doit ramener l'égaré à son vrai centre de vie : le bâton et le crosseron l'expriment. A ce symbolisme général, un autre, de détail, s'adjoint par les saints patrons et protecteurs, saint Nicolas que renferme la volute, saint Antoine de Padoue, etc., à la base du crosseron; ils montrent au chrétien l'exemple de la sainteté en ces pères dans la foi, ils l'excitent à marcher, à leur suite, au service du Maître commun [1]. Cette crosse nous est un excellent exemple de ce que peut l'artisan chrétien moderne dont la vie et les aspirations sont au service du métier, de l'art, de l'Église et de Dieu.

Le remarquable chandelier qui clôturera la série d'objets d'orfèvrerie religieuse pourra, mieux que toute théorie de principes d'art appliqué, prouver la valeur de



M. Geeraert. CHANDELIER EN BRONZE.

1. Cette crosse a été offerte par la ville de Saint-Nicolas à son illustre enfant, Mgr Stillemans, évêque de Gand. C'est ce que rappellent les figurines représentées sur la crosse : saint Nicolas, saint Antoine, patron du donataire, saint Bavon, patron de la ville de Gand.

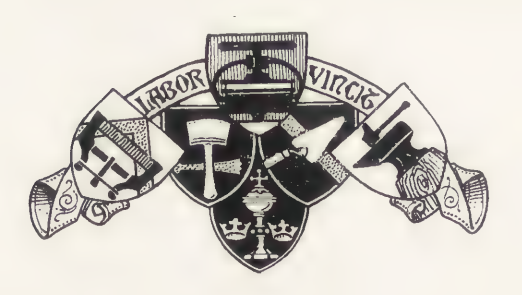
l'exécutant éclairé et consciencieux qu'est son auteur, M. Geeraert.

Logiquement conçu dans son ensemble, ce chandelier dénote une grande recherche d'effet et celui qu'il a atteint est des meilleurs. Du pied dégagé, nerveux et bien assis, s'échappe, en un beau mouvement, la colonne, décomposée en verticale et en horizontale, qui doit supporter, au-dessus d'un bassinet en couronnement, le Cierge pascal, symbole de la lumière, de la chaleur, de la vie, du Christ ressuscité.

Le métal y est avec toutes ses caractéristiques. Le métier et l'art y sont pratiqués loyalement et franchement, par un talent qui ne manque pas d'originalité, mais dont la personnalité n'est pas encore complètement affirmée. Plus simple, moins surchargée, et surtout moins décomposée, cette pièce aurait eu, de toute évidence, plus d'unité de mouvement et partant une liaison plus intime des divers membres entre eux. Au demeurant, elle est œuvre digne de bien des éloges. Artistes et artisans les lui donnent largement.

Arrêtons-nous. Ces quelques produits modernes suffisent pour nous permettre d'affirmer qu'un grand espace a été parcouru en orfèvrerie dans la marche vers la perfection. Leurs grandes qualités de forme et de fond, de race et d'individu nous assurent que si notre époque a vu de glorieux jours de lutte, à l'école et à l'atelier, l'avenir s'annonce brillant et réserve bien des dédommagements, des consolations et des gloires à l'art au service du Créateur.

F. F.



LA PEINTURE DÉCORATIVE.

AFIN de rendre à la peinture décorative son caractère propre, on recherche de toutes parts, aujourd'hui, une manière simple et efficace de répandre l'étude de cet art.

Pour qu'une peinture décorative puisse atteindre son but, il faut s'efforcer de la mettre en harmonie avec l'emplacement qu'elle doit occuper. Les plantes et figures de tout genre qui s'y trouvent représentées, doivent être choisies de manière à nous faire éprouver, à première vue, si nous nous trouvons dans une salle à manger, ou un fumoir, ou un temple protestant, ou un oratoire catholique. Et, lorsque ces peintures sont appliquées à la construction, elles doivent aussi s'adapter aux surfaces, aux moulures, etc., de façon à exprimer la fonction propre à chaque partie de la construction et la part qu'elles prennent à la composition générale.



VOLET DE RETABLE.
Par M. Fr. Coppejans.

Pour ce premier point, sur les murs unis seront posés des ornements qui se liront principalement dans leurs grandes masses, et, pour le second, il est nécessaire notamment de rechercher la simplicité et d'éviter les détails nombreux sous forme de fleurs ou d'autres figures symboliques. Pour cela encore, lorsque les couleurs ne tranchent pas assez en clair sur le fond sombre ou en foncé sur le fond clair, il est nécessaire de les entourer de traits. Chacun de ces ornements devrait avoir, autant que possible, une teinte se rapprochant de la nature, pourvu, toutefois, condition primordiale, qu'elle s'accorde avec la tonalité générale. En ce qui concerne le dessin, les ornements auront leur masse naturelle, et leurs subdivisions indiqueront seulement les particularités constructives marquantes ; ainsi, par exemple, une feuille se reconnaîtra au contour extérieur et, en dedans, à la tige centrale et à

PEINTRES-EXPOSANTS.

Bernard, Gustave. Mont-Saint-Amand.
Bressers, Léon. Gand.
Coppejans, Frans. Gand.
Cornelis, Prosper. Gand.
De Kramer, René. Gand.
de Tracy, Henri. Gand.
Goethals, Théo. Gand.
Hoge, Oscar. Gand.
Lynch, François. Burnley (Angleterre).
Stockman, Félix. Gand.
Sys, Séraphin. Gand.
Vanden Abeele, Emile. Cologne.
Van Gramberen, Arthur. Tirlemont.
Wybo, Arthur. Furnes.

BRODEUR.

De Raedt, Joseph. Iseghem.



LA SAINTE TRINITÉ. PEINTURE MURALE (FRAGMENT). M. L. Bressers

quelques fibres. Si, parfois, il est nécessaire de donner un peu de relief, celui-ci peut tout au plus atteindre le degré du bas-relief. Mais c'est là une exception qu'il faut éviter autant que faire se peut. La même observation vaut pour les figures, où elle est confirmée par la pratique des temps les plus anciens.

A notre avis, il est nécessaire que, pour des figures décoratives, les formes naturelles soient rapportées sur fond plat. Il faut toujours avoir devant soi l'objectif que l'on veut atteindre par la représentation des figures ; celles-ci doivent émouvoir le spectateur, et, dans ce but, il est même permis, si la clarté et l'éloquence du sujet y sont intéressées, d'employer une certaine perspective pour l'indication du milieu où la scène se déroule.

Les figures doivent également, et avant tout, faire impression par la masse. Aussi les attitudes et les mouvements doivent-ils être étudiés à fond. De même qu'une feuille doit indiquer son espèce à première vue, ainsi une figure doit, de prime abord, dire le rôle qu'elle remplit.

Les détails les plus essentiels doivent seuls être traduits, les plis des draperies doivent être aussi simples que possible et leur mouvement doit augmenter et préciser l'expression de la silhouette générale.

Le relief des figures ne sera pas non plus trop accentué, et le plus souvent un ton local avec un peu d'ombre, fût-elle de la même couleur, suffira. Les contours généraux seront cernés pour augmenter la force et la netteté et, en particulier, pour donner aux couleurs leur entière valeur.

A leur tour, les moulures et les chapiteaux reçoivent un ton général auquel leur relief donne des jeux d'ombre et de lumière. Les nervures des feuilles ainsi que le fond à côté peuvent être enrichis d'or.

Telles sont les principales observations qui surgissent à propos d'une peinture monumentale.

En général, il convient que tout soit, pour ainsi dire, taillé comme le serait une pierre destinée à la construction. Une pierre ne s'emploie pas telle qu'elle sort de la carrière, mais se taille en forme géométrique. De même en est-il des feuilles et des autres ornements ; ils doivent aussi être travaillés géométriquement, débarrassés de leurs éléments inutiles et irréguliers, pour être placés, comme la pierre, dans l'édifice.

Aux bonnes époques de la peinture monumentale, on le comprenait ainsi, et ce n'est que depuis environ trois siècles que ces principes se sont affaiblis pour tomber ensuite dans l'oubli jusqu'à cinquante ans de



M. De Kramer.

ÉTUDE.



PEINTURE MURALE (FRAGMENT). MM. Fr. Coppejans et De Kramer.

signification propre du mot, elle veut à chaque matière son caractère particulier et sa forme originale. Tel est le seul style rationnel, moderne, et un grand développement lui est assuré dans l'avenir. Il marquera nous. A cette époque on a commencé les recherches et repris l'étude d'un art pictural décoratif plus raisonnable et plus rationnel.

Dans notre pays, c'est au baron Bethune et à ses élèves qu'est dû surtout le retour vers la bonne voie. Les Écoles Saint-Luc ont considérablement aidé au progrès du mouvement ; une sagesse profonde, une volonté inlassable et un sentiment artistique réel s'y sont rencontrés pour rétablir les vrais principes d'art. L'art national et rationnel, grâce à elles, fleurit de nouveau dans tous les domaines.

A côté de l'École Saint Luc naquit une autre école, celle des préraphaélites, qui, au début, disposa de bons éléments et parut vouloir s'engager en bonne voie. Elle ne donna malheureusement naissance qu'à la mode « esthétique ».

Par contre, l'École Saint-Luc s'appuie sur un terrain solide. Son action repose sur la raison et le bon sens. Matérialiste, selon la

une période de l'art vrai.

Pour démontrer à quel point cette école s'est développée déjà, il suffit d'invoquer le souvenir de l'Exposition de Gand, où nous avons pu goûter les avantages d'un art vrai. Voici quelques exemples de pièces exposées.



M. Pr. Cornelis. TYMPAN EN MOSAÏQUE.



LAMBREQUINS EN BRODERIE POUR UN DAIS DE PROCESSION. M. J. De Raedt.

Nous nous excusons d'avance auprès des auteurs de ces œuvres si nous nous permettons de leur signaler quelques points faibles afin de mieux insister sur les qualités. Nous sommes guidés en cela par la ferme conviction de bien faire et par le désir d'indiquer de plus en plus la voie du progrès.

M. L. Bressers nous a montré, à l'intérieur d'une église, l'arc triomphal et le chœur. A première vue, la base de l'arc jusque près de la partie historiée nous paraît réclamer un peu plus de force. On aurait atteint ce résultat en conduisant la composition inférieure jusqu'en haut ou, au contraire, en descendant jusqu'au bas le travail supérieur, moyennant un peu moins de détail et plus d'ampleur.

Le tableau de la Sainte Trinité, qui se trouve au sommet de l'arc, est d'un bon groupement. Sa photographie prête de la lourdeur à quelques unes de ses parties, mais il faut l'attribuer à l'infidélité de ce procédé dans la traduction des couleurs.

M. Bressers rend ses figures avec douceur, et sans doute un peu plus de vigueur et de hardiesse ferait de lui un maître accompli.

Certainement il a su ici faire comprendre au peuple le calme du Royaume des Cieux, et tel est bien le but que l'Église souhaite et envisage pour la décoration de ses oratoires.

MM. Coppejans et De Kramer nous montrent un fragment d'un projet de peinture

d'église conçu et exécuté en collaboration.

Au point de vue géométrique, l'encadrement paraît un peu alourdi pour le riche damas qu'il surmonte. Les surfaces renfermant les figures ont une tendance tant soit peu moderniste ; les images remplissent bien leur rôle : un sentiment d'adoration et de contemplation les domine.

L'exécution de l'ensemble est très bien menée et même plus poussée qu'il ne convient à une peinture murale. Un peu plus de simplicité et moins de détails n'auraient pas été déplacés. La touche et le dessin sont bons, qualités qu'on retrouve dans les trois attitudes d'une tête d'homme par M. De Kramer.

Une bonne mosaïque en style roman, œuvre de M. P. Cornelis, doit être signalée : elle représente Notre-Seigneur assis sur un trône, entouré d'un nimbe et des symboles des quatre Evangélistes.

L'attitude de la grande figure est imposante, elle constitue une masse géométrique bien démarquée. Les accessoires symboliques, les Évangélistes, seraient parfaits si les têtes du lion et du taureau étaient traitées avec plus de naturel. C'est une exigence de notre temps dont il faut tenir compte, car s'il existe des exemples anciens dont le dessin laisse à souhaiter, il n'y a pas de motif de les reproduire aveuglement.

M. De Raedt a exposé, notamment, les lambrequins d'un dais de procession, en style roman. L'exécution en est bonne, mais nous préférerions qu'elle fît moins songer à une frise en bronze. Des ornements en spirale où les médaillons avec les bustes auraient été rapportés eussent sans doute mieux valu. Quant aux figures, elles trahissent un brodeur sachant manier l'aiguille d'une main sûre. M. De Raedt s'est efforcé de rappeler autant que possible le style du XIIe siècle, et nous pouvons dire qu'il a atteint ce but.

M. Hoge nous donne une peinture sur soie imitant la tapisserie.

Par le pont-levis abaissé, un groupe moyenâgeux, gens à cheval et à pied, passe la porte du château. Tout le tableau est vivant et les personnages remplissent bien leur rôle. Un beau bord de verdure enveloppe la composition. Le dessin est largement traité et trahit une main habile.

Nous n'avons qu'une réserve à faire. Si cette simili-tapisserie doit servir de *carton* pour un tapis à exécuter, c'est parfait, mais si c'est un faux tapis, nous eussions préféré que l'on nommât ce travail par son nom... « soie peinte » ...

Car l'un des principes des Écoles Saint-Luc n'est-il pas : tous les matériaux doivent être utilisés et traduits selon leur nature.

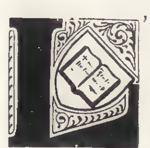
De tout cela nous pouvons conclure que M. Hoge a atteint... ou peut atteindre ce but.

Ces œuvres remarquables nous autorisent certes à proclamer : l'arbre se reconnaît à ses fruits. Planté sur notre sol, comme nous l'avons dit, par feu le baron Bethune, cet arbre porte aujourd'hui, sur ses jeunes branches, une quantité de fruits savoureux, dont quelques-uns ont pu être admirés et appréciés à l'Exposition de Gand.

A. VAN GRAMBEREN.



LE VITRAIL.

'ÉLOGE des peintres-verriers gantois n'est plus à faire. C'est peut-être dans ce domaine que l'École Saint-Luc de Gand a connu ses plus beaux triomphes. Cela tient sans doute à ce que la vitrerie y connut, dès le milieu du siècle dernier, un de ses maîtres, le baron Bethune. La bonne semence répandue par ce grand artiste porte, actuellement, des fruits superbes, et personne ne prétendra, croyons-nous, qu'il se fait dans le monde, à l'heure actuelle, de plus beaux vitraux que ceux de M. G. Ladon.

Malgré cela, l'Exposition de Gand ne comptait guère de vitraux. C'est que, une fois placés, on ne les expose plus ; et les ateliers gantois ne sont pas, d'ordinaire, encombrés de pièces attendant longtemps la date de livraison...

M. Ladon a cependant donné quelques fragments qu'il importe de mentionner, quoique ce soit chose passablement ingrate, étant donné que la très grosse part du mérite d'un vitrail se trouve dans la couleur, et que c'est particulièrement comme coloriste que M. Ladon excelle.

On verra cependant, dans les spécimens que nous donnons, le remarquable talent que possède cet artiste d'adapter parfaitement ses œuvres au milieu dont elles doivent faire partie.

Voici d'abord une figure d'apôtre destinée à une église romane. On voit bien que c'est



M. G. Ladon. FRAGMENT DE VITRAIL POUR UNE ÉGLISE EN STYLE ROMAN.

PEINTRES SUR VERRE EXPOSANTS.

Coppejans, Henri. Gand.
Ganton, Camille. Gand.
Grossé, Louis. Bruges.
Ladon, Gustave. Gand.
Osterrath, Joseph. Tilff lez-Liége.



M. G. Ladon.

LE FESTIN D'HÉRODE.
FRAGMENT DE VITRAIL.

Par M. G. Ladon.

FRAGMENTS DU VITRAIL :

LE FESTIN D'HÉRODE.

LA CATHÉDRALE DE SAINT-MARTIN A YPRES [1].

II. LES NEFS.


EN sortant du chœur nous passons par le transept dans la nef, — c'est-à-dire dans les parties qui furent reconstruites à partir de 1254. Bien des modifications y ont été apportées dans le courant des siècles ; malgré tout, nous possédons encore dans ses grandes lignes et dans la plupart des détails ce monument grandiose.

L'église, à trois nefs de six travées, a une longueur de 37 mètres. La grande nef mesure en largeur 12 mètres, les nefs collatérales 6m50.

Le bas-côté méridional donne accès à deux chapelles accolées. Une première, sise à la hauteur de la deuxième travée, est dédiée à sainte Anne. Son style accuse le XVIe siècle. La seconde chapelle, remplaçant une plus ancienne dans le genre de celle de Sainte-Anne, fut construite en 1623, par ordre de l'évêque De Visschere, pour servir d'église paroissiale. Elle conserva cette destination jusqu'en 1801. Présentement elle sert de chapelle du Très-Saint Sacrement, et est communément appelée la chapelle du Doyen. Construite en hors-d'œuvre dans une architecture décadente, cette chapelle mesure 25 mètres en longueur et 10m50 en largeur; elle correspond aux trois dernières travées de la nef.

Quatre verrières à quatre lumières l'éclairent latéralement. Ces fenêtres furent ornées en 1906 de nouveaux vitraux, sortis de l'atelier Casier, de Gand. Vers l'occident une plus grande fenêtre — dont on vient d'achever le vitrail — est placée dans le mur-pignon. Faisant abstraction des meubles, notamment de l'autel dont la valeur est


Photo Antony. TRIFORIUM DE LA NEF.

1. Voir *Bulletin*, VIIe année, p. 3.



CATHÉDRALE D'YPRES. CLOTURE DES CHAPELLES LATÉRALES SUD.

grande, tout l'intérêt de la chapelle réside dans la disposition du bardelage et la décoration spéciale de la voûte lambrissée. Le mémoire de M. Coomans cite notamment les jolies figurines qui reçoivent les retombées des nervures à hauteur de la corniche.

Retournons aux nefs :

Le vaisseau central est éclairé de chaque côté par six larges fenêtres à meneaux flamboyants. Ces verrières s'appuyent sur le triforium, qui s'étend sur toute la longueur de chaque travée et se compose de huit arcatures accolées à redents sculptés. La première travée sud compte neuf arcatures, dont une aveugle ; la première travée nord en compte dix, dont deux aveugles. Sous le triforium une frise en saillie porte des rinceaux et des inscriptions, notamment celle, citée plus haut, au millésime de 1255.

Les arcs de la voûte retombent sur trois chapiteaux assemblés couronnant un faisceau de trois colonnettes engagées qui descendent jusqu'au chapiteau des grandes colonnes. Cinq de ces faisceaux se terminent, environ à mi-distance entre la base du triforium et le sommet des chapiteaux de la colonnade, sur un claveau saillant en forme de dais. Les socles posés en encorbellement sur les cha-



Photo J. Boone. CATHÉDRALE D'YPRES. VUE PRISE DU CHŒUR.

ramassés à arêtes vives, tantôt à double rangée de feuillages appliqués.

Le visiteur entrant par le grand porche occidental dans la nef de l'église, a vue ouverte jusqu'au fond du chœur.

Il reste frappé d'admiration devant ce remarquable chef-d'œuvre d'architecture. L'ensemble en est d'une grandeur vraiment majestueuse.

Une inspection sommaire suffit pour s'en convaincre. Mais une telle visite ne saurait satisfaire un ami de l'art. Il veut, en y retournant, saisir davantage l'éloquence des lignes, l'harmonie des proportions, la grandeur de la conception... goûter enfin et jouir de l'idéal qui s'exhale de tout le monument.

Le bas-côté nord est éclairé par une série de grandes fenêtres dans le genre de celles de la claire-voie supérieure. Nous nous demandons si les meneaux ne sont pas plus récents que ceux des fenêtres hautes de la grande nef.

Il est à souhaiter que les verrières du collatéral soient débarrassées des tableaux d'un tout autre goût (et, quant à plusieurs, d'un

piteaux des grandes colonnes ne portent plus leurs statues, tandis que l'on en trouve sur des consoles en style Renaissance à mi-hauteur des grandes colonnes.

Ces dernières sont au nombre de dix, construites en pierre de Tournai, ornées de chapiteaux, tantôt à double rangée de crochets

très faible mérite), qui les cachent en grande partie, et qu'elles soient ornées de vitraux conformes au caractère architectural de l'édifice.

Les murs au-dessous des fenêtres sont ornés d'arcatures retombant sur des colonnettes en pierre bleue. On compte cinq de ces arcatures par travée. La première travée du bas-côté sud en a trois plus ouvertes, retombant sur des colonnettes à chapiteau plus orné. Cette dernière disposition se retrouve au transept méridional.





CATHÉDRALE D'YPRES. VUE INTÉRIEURE VERS LA NEF SEPTENTRIONALE. Photo J. Boone.

Des arcs-boutants et des contreforts, ornés de pinacles fleuronnés et clochetés, neutralisent à l'extérieur la poussée des voûtes et équilibrent les murs du vaisseau.

M. J. Coomans signale « qu'anciennement des balustrades pleines, à arcatures trilobées, surplombaient les chéneaux inférieurs et supérieurs, formant une jolie frise décorative au bas des toitures ».

La disposition des arcs-boutants au nord est digne d'attention. De ce côté, l'église est adossée au cloître de l'ancienne prévôté. L'ambulatoire sud du *claustrum Sancti Martini* [1] est collatéral à la nef latérale nord de l'église.

Il fallait donc, dans la construction de l'église, éviter les fortes saillies de contreforts dans l'ambulacre adjacent. Aussi les

1. Le *Bulletin*, 1re année (p. 140 s.), a donné autrefois plusieurs vues du cloître accompagnant un article de M. J. Coomans.



Photo Antony.

CATHÉDRALE D'YPRES.
VUE DU COTÉ NORD.

contreforts — qui supportent les arcs-boutants — s'arrêtent-ils à mi-hauteur sur de nouveaux arcs-boutants qui reportent à leur tour les charges sur des piliers émergeant du préau du cloître.



Sortant par le porche méridional, on arrive sur la place *de Leet* ou place Van den Peereboom. De là on a vue sur la tour de l'église.

M. Schayes nous apprend que la tour actuelle fut construite vers 1434, d'après les plans de Maarten Huutenhove, de Malines, et sur les fondations de l'ancienne tour incendiée l'année précédente.

Bâtie sur plan barlong (11 × 12 m.), cette tour mesure en hauteur (sans la flèche) 57 mètres.

L'architecte restaurateur la cite à bon droit comme « un des spéci mens les plus remarqua bles des monuments si milaires élevés en si grand nombre à l'époque ogivale tertiaire ».

Phot. J. Boone.
ARCS-BOUTANTS ET CONTREFORTS, COTÉ NORD (CLOITRE).

Elle est digne d'admiration, tant à cause de l'harmonie qui règne dans ses proportions qu'en raison du style bien caractéristi-



CATHÉDRALE D'YPRES. VUE DU NORD-EST.

PROJET DE RESTAURATION ET D'ACHÈVEMENT DE M. J. COOMANS.

Au fond, la tour des Halles.

La chapelle, dite du Doyen, anciennement l'église paroissiale.



LA TOUR ET LA FAÇADE OCCIDENTALE. Photo V. d.ⁿMeersch.

que de la région. Telle qu'elle se présente de nos jours cependant, elle est incomplète, elle indique clairement la nécessité de recevoir une flèche.

Les contreforts élégants qui la cantonnent montent par retraits successifs, garnis de pinacles, jusqu'à la paroi à hauteur de la claire-voie supérieure et y portent un commencement de tourelle. On remarque aisément comment, à cet endroit, les contreforts font fonction de base aux quatre tourelles d'angle.

Les arcatures trilobées au-dessus des grandes fenêtres à abat-son du second étage indiquent bien qu'elles doivent servir de soutien à une galerie formant garde-corps tout autour de la base octogonale d'une flèche élancée.

M. Coomans a dressé les plans d'une flèche. Nous joignons à notre article la reproduction du dessin, fait sur photographie, de la flèche projetée.

Cependant, on peut douter qu'il soit réellement question de construire cette flèche. Nous croyons que le projet de l'architecte n'a pas rallié toutes les opinions, de sorte qu'on ne peut s'attendre encore à une décision définitive.

Nous ne voulons pas entrer dans l'examen des arguments pour ou contre la flèche. En considérant toutefois la question par le principe, nous sommes d'avis que la tour actuelle, si belle et si caractéristique qu'elle soit dans sa forme présente, est et reste une tour inachevée, qui demande un couronnement.

Quant au projet de M. Coomans, d'aucuns estiment que, s'il s'inspire beaucoup des traditions de l'architecture locale en cette matière, traditions dont la flèche de Notre-Dame à Bruges est sans doute le type, il tient moins compte de la nature et du caractère de la tour de l'édifice et de la cathédrale elle-même, qui sont, l'un et l'autre, jusqu'à

un certain point, des édifices d'exception au milieu des grandes églises de la Flandre. En somme, l'unité n'est pas parfaite.

Les deux étages de la tour sont bien accusés par des cordons saillants. Le premier étage est orné de fenêtres aveugles, le second de fenêtres plus riches en dessin et en partie ajourées et garnies d'abat-son.

Le porche occidental, sous une arcade profonde très moulurée, a été restauré vers 1890.

Il se compose de deux portes séparées par un trumeau central et surmontées d'une grande verrière. Une galerie ajourée couronne le tympan à arcatures du portail. Enfin, deux tourelles à escalier conduisent aux étages supérieurs.

Quant aux restaurations réclamées par la tour, indépendamment de la flèche projetée, le porche doit simplement être renouvelé et complété dans ses parties décoratives. Il faut notamment que les niches, toujours vides, soient ornées de leurs statues.

La restauration extérieure des nefs ne consiste, à ce qu'indique M. J. Coomans, que dans la remise en état des contreforts et arcs-boutants, des galeries et pinacles, ainsi que des parements et de certaines résilles de fenêtres.

La restauration de la tour, flèche comprise, est évaluée, grosso modo, à 70,000 fr.; celle de la haute nef et des bas-côtés, à 163,000 fr. Disons ici que les toits de l'édifice, renouvelés de 1895 à 1896, sont dans un état convenable.

(A suivre.) J.-B D.

LES VASES ATTIQUES[1].

I. LA FIGURE NOIRE.



ORSQU'IL est question des arts de l'antiquité, on ne peut exiger des dates précises pour leurs vieux monuments. En dépit des recherches de la critique, ceux-ci demeurent enveloppés des obscurités et des incertitudes que comporte leur origine lointaine. « On conviendra, remarque M. Pottier, qu'une différence de dix à vingt ans n'est pas grande et que l'on ne peut guère prétendre, dans l'état de nos connaissances, à une exactitude plus rigoureuse[2]. »

Des fouilles pratiquées à une grande profondeur à l'Acropole d'Athènes ont mis à nu, parmi les débris des édifices dévastés par les envahisseurs venus de la Perse en 479, un grand nombre de fragments de poteries à figures rouges. Cette découverte reporte la technique d'Euphronios et de Douris à une époque antérieure aux guerres médiques et recule jusqu'à une date assez éloignée la fabrication de la céramique à figures noires, attendu que celle-ci est plus ancienne que le style des figures rouges. Cette date coïnciderait avec l'administration de Solon et de Pisistrate, c'est-à-dire avec les années 560 à 510.

La technique à figure noire atteignit

1. Voyez *Bulletin,* numéro d'août 1907, p. 33.
2. Pottier, *Catalogue,* p. 708.

*

son apogée vers la fin du VIe siècle. Chose étonnante, c'est au moment où elle réalise tous les progrès qu'on en pouvait attendre que la figure noire voit naître, tout d'un coup, la rivale qui va la supplanter, à savoir : la figure rouge. Toutefois, l'ancienne technique ne céda pas immédiatement la place. Elle continua à paraître souvent et durant plusieurs années encore. Il y eut même un genre de vases qui ne l'abandonna jamais et lui permit de vivre aussi longtemps que la céramique à illustrations rouges : ce fut l'amphore panathénaïque, qui sera décrite et commentée dans les pages suivantes.



FIG. 5. LUTTE DE PÉLÉE ET ATALANTE AU SUJET DU SANGLIER DE CALYDON. HYDRIE DE STYLE CHALCIDIEN.

L'admiration que provoquait la technique à figures noires assura la longue vie de ce procédé. Dans les vases où il apparaissait, le public ne se lassait pas d'admirer, outre les caractères bien tranchés de ce système si original, le style relevé des formes et de la décoration. L'effort pour ne présenter qu'un petit nombre de types; la stylisation et la régularisation des scènes peintes; les contours fermes qui détachent celles-ci, nettement, du fond rouge, les teintes plates sans modelé ni ombres, la perspective rendue par une simple juxtaposition au second plan, la réduction aussi grande que possible du décor, tels sont les traits saillants de la poterie à figures noires.

Un grand nombre d'amphores de cette époque reprennent le procédé vraiment attique, qui consiste à peindre le sujet dans un tableau rouge ressortant sur le fond noir. C'est le genre appelé le décor *en métopes,* à cause de sa ressemblance avec cette partie, sculptée et peinte, de la frise des édifices en style dorique. Outre l'avantage qu'il présente d'augmenter la surface vernie du vase, ce genre rompt avec la tradition corinthienne et ionienne des sujets peints en zones circulaires. Seuls quelques potiers *ionisants,* tels que Nicosthènes, se serviront encore parfois de cette formule.

La lutte de Pélée et Atalante (fig. 5). — Propriété du musée de Munich, ce vase est une hydrie, c'est-à-dire un récipient destiné à contenir l'eau. Le sujet représente une dispute entre Pélée, le père d'Achille, et Atalante, à l'occasion du sanglier de Calydon. La dépouille de l'animal convoité est suspendue entre les adversaires.

Quoique ce *stamnos* ne soit pas une œuvre de l'école attique, je crois opportun, néanmoins, de la montrer, parce que la

technique que l'on y observe influença les origines de la céramique athénienne. Ce vase appartient à l'école *chalcidienne*, établie dans l'île d'Eubée, si voisine des rivages de l'Attique qu'il n'est pas étonnant que ses procédés se soient fait sentir jusqu'au pied de l'Acropole. L'école de Chalcis suivait les traditions des potiers ioniens, consistant en des tableaux peints en zones circulaires et surtout en un type caractéristique des personnages et des animaux. Ces derniers apparaissent dans une attitude très savoureuse, dite celle d'animaux « passants ». La stature humaine est ordinairement trapue et a la tête grosse, style dans lequel on peut reconnaître une influence des bas-reliefs chaldéens et assyriens, que les potiers de l'Ionie voyaient autour d'eux.

« On ne connaît de sûrement chalcidiens qu'une douzaine de vases apparentés aux attiques de la plus belle période des figures noires. La plupart sont caractérisés par la présence d'un ornement typique, des zigzags obliques placés en zone près de la base. On y remarque que les peintres ont conservé la coutume orientale des rosaces semées dans le champ. » On observe aussi, dans la figure humaine, une des plus originales conventions de l'art primitif, c'est-à-dire la couleur blanche donnée aux chairs des femmes afin de les différencier de celles du sexe fort.

L'influence ionienne ne fut pas seule à inspirer les premiers essais de la céramique athénienne. Celle-ci subit, également, une direction que l'on appelle *dorienne*. Les procédés de cette dernière sont tout à fait l'opposé de ceux des Ioniens, des Corinthiens et des Chalcidiens.

Le rôle de l'esprit dorien, écrit M. Pottier, « a été d'introduire la simplicité, la clarté avec une certaine raideur géométrique qui lui est particulière... C'est à son école que les Ioniens de l'Attique ont conquis cet équilibre, cette saine mesure qui est devenue une partie si savoureuse de leur génie... Après l'éclipse passagère qui les avait mis sous le joug des autres écoles, leurs fabricants de vases ont vite repris les traits distinctifs de leur composition. Le grandissement et le nombre restreint des personnages, l'élimination de tout décor parasite animal et végétal, l'éclaircissement des fonds, la sobriété des couleurs sont les caractères que, chez eux, j'appellerai « doriens » et qui distinguent les œuvres d'Amasis et d'Exékias... fort dégagés l'un et l'autre des souvenirs ioniens ».

Le croisement de l'influence ionienne et dorienne dans les ateliers des céramistes athéniens aboutit à constituer *l'école attique à figures noires*. Pourvue de caractères qui lui sont propres, la nouvelle technique née sur les bords de l'Ilyssus ne tarda guère à



FIG. 6. FEMMES A LA FONTAINE.
STYLE DE L'ÉCOLE ATTIQUE.

fournir les marchés athéniens d'une poterie remarquable.

Cette nouvelle technique offrit la place principale de la décoration à la figure de l'homme. Celle-ci eut bientôt fait d'expulser toute autre image que la sienne.

L'individualisme devient, dès lors, le fond de l'art des attiques, aussi bien dans l'ornementation des vases que dans la littérature. « Tout se tient dans ces produits multiples de l'intelligence. L'art céramique des Athéniens est donc lié à un mouvement d'art qui lui est supérieur et qui l'entraîne [1]. »

L'expression dessinée ordinairement sur les visages est une des plus estimables découvertes de l'école attique. Elle nous montre des bouches ouvertes, elle s'efforce de faire exprimer par les traits de la figure la joie ou la douleur. Sous les draperies légères, le corps nerveux se laisse deviner. Autre mérite important de cette nouvelle technique : la silhouette des personnages, jadis presque toujours opaque, s'éclaircit maintenant et se sillonne de dessins intérieurs, tracés *au trait* et rehaussés, parfois, de tons rouges ou blancs.

Femmes à la fontaine (fig. 6). — Outre que ce sujet offre une scène de genre évoquant un moment de la vie familière athénienne, il nous fait voir les incontestables progrès atteints par la composition et le dessin.

Peut-être le petit édifice de style dorique où nous apparaissent des jeunes filles occupées à remplir d'eau de gracieuses hydries, représente-t-il une des fontaines dont l'administration des Pisistratides avait embelli Athènes ? On lit, en effet, que ces édicules étaient ornés de têtes de lions. Telle était, entre autres, la fontaine Calirrhoé. Rien n'empêche de croire que c'est cette eau célèbre que nous voyons couler ici.



FIG. 7. LA NAISSANCE D'ATHÉNA.

MM. Rayet-Collignon [2] signalent le vase qui nous occupe comme une des preuves de la faveur accordée à cette époque à la simplicité du décor et de la composition et à la sobriété des gestes.

Ces observations s'appliquent également à la figure attique suivante, de technique noire sur fond naturel.

La naissance d'Athéna (fig. 7). — C'est surtout par le « genre » du sujet que ce tableau diffère de celui des femmes à la fontaine. Celui-là représentait une scène de genre. Celui-ci nous montre un épisode tiré de la mythologie hellénique. C'est la

1. POTTIER, *Catalogue*, t. II, p. 627.

2. *Histoire de la céramique grecque.*

naissance d'Athéna, sortant tout armée du puissant cerveau de Zeus. Des divinités, Apollon entre autres, qui célèbrent aux accords de la lyre l'heureux événement, sont réunies autour du « Père des dieux et des hommes ». Cette intéressante peinture nous apprend que les artistes grecs cherchaient leurs sujets de décoration non seulement parmi les habitants de la terre, mais aussi au milieu des divinités olympiques.

L'amphore de Nicosthènes (fig. 8). — Cette amphore est exposée au musée du Cinquantenaire de Bruxelles. Remarquable à plusieurs points de vue, cette œuvre réclame surtout notre attention parce qu'elle est un témoignage de l'indépendance des artistes grecs et de la persistance des influences asiatiques sur la terre-cuite athénienne. Par le sujet qui couvre ses flancs, par les caractères de son ornementation, par son auteur, Nicosthènes, connu comme un artiste aux tendances « ionisantes », ce vase rappelle les types de la poterie ionienne. Il représente un κωμος, c'est-à-dire une danse bachique menée avec une furia méridionale par des silènes et des ménades.

Bien qu'il travaillât entre les années 540 et 510 environ, c'est-à-dire à une période où l'art attique s'était émancipé des impulsions étrangères, Nicosthènes représentait volontiers des sujets pris aux répertoires ioniens. On voit souvent, sur les œuvres de ce fabricant, des danses semblables à celle de notre amphore. Elles sont encadrées de zones d'animaux passants ou de fauves dévorant un cerf. Fidèle aux pratiques ioniennes, Nicosthènes dessinait des corps trapus et aux têtes volumineuses. Ionienne encore cette prédominance du végétal au milieu duquel apparaît souvent la guirlande de lierre ou la fleur de lotus.

Au moment où s'accomplit, à la fin du VIe siècle, l'évolution vers la figure rouge, aucun homme n'a joué de rôle plus prépondérant que Nicosthènes. « Si on ne veut pas le regarder comme l'inventeur du dessin à figures rouges, on reconnaîtra du moins en lui un des premiers propagateurs du nouveau système. Personne n'a su mieux unir les traditions des âges précédents avec les heureuses et brillantes nouveautés du temps présent. Il essaie toutes les techniques. Nous sommes en présence d'une personnalité complexe. « C'est à mes yeux, écrit M. Pottier, le type le plus complet et le plus intéressant du céramiste grec au temps des Pisistratides. »



FIG. 8. AMPHORE DE NICOSTHÈNES AU MUSÉE DU CINQUANTENAIRE.

Incapable cependant de résister tout à fait à la direction que la faveur générale donnait à l'art du potier, Nicosthènes se révèle Attique et technicien par ses recherches de formes, de couleurs et de fonds pour les tableaux qu'il peint sur ses œuvres. « Dans les formes de vases, en bon Attique qu'il est, écrit M. Pottier, Nicosthènes a une pré-



FIG. 9. ATHÉNA VISITANT HÉRACLÈS OU APOTHÉOSE D'HERCULE.

dilection marquée pour l'amphore...[1] il choisit un type qui n'est pas usité chez ses contemporains... de capacité moyenne, avec un col en tronc de cône dont toutes les parties accusent l'emprunt à un modèle de métal. » Le souvenir des vases d'argent et d'or s'y reconnaît aussi dans la raideur des anses, longues et plates.

1. *Op cit.*, p. 786

Quant au galbe du vase, il est charmant Quelle force, quelle élégance ! N'est-ce pas la preuve de ce qu'il suffit qu'un objet soit apte à sa destination et souligne cette aptitude par une décoration sobre et adéquate, pour qu'il soit beau ? C'est la démonstration de ce qu'il n'y a aucun être, à la condition que rien n'interrompe son évolution naturelle, qui ne puisse prétendre à la beauté. La beauté ne se réserve point pour les objets somptueux ; fuyant même souvent la richesse, elle se plaît à ennoblir la pauvreté et à glorifier la modestie.

L'Apothéose d'Hercule (fig. 9). — Ces deux miniatures ornent une amphore sortie de l'atelier d'Andokidés et qui se trouve aujourd'hui au musée de Munich. Consacrées l'une et l'autre à la gloire d'Héraclès, ces vignettes nous montrent le colosse héroïque dont le farniente sensuel est interrompu par la visite de l'auguste Athéna. Couché sur une « klini » moelleuse, Hercule soulève de la main gauche un canthare, rempli sans doute du vin fourni par la treille qui ombrage toute la scène.

(A suivre.) FRANZ NÈVE.



VITRAUX A LA CATHÉDRALE DE SAINT-OMER.

PAGES D'ALBUM

'ANCIENNE cathédrale de Saint-Omer (Pas-de-Calais, France), qui remonte à l'époque de transition de la fin du XIIe siècle, est un véritable trésor, en même temps qu'un musée d'art chrétien du plus haut intérêt. Tout, dans sa construction comme dans sa décoration, est de nature à attirer l'attention de l'archéologue, de l'esthète et du praticien ; pour chacun, elle est un fonds inépuisable de documents et d'enseignements.

Parmi les multiples souvenirs que nous en avons rapportés, sont représentées, avec leurs produits anciens, toutes les industries ou métiers d'art : sculpture, taille et gravure de la pierre, polychromie, peinture de chevalet, céramique, ferronnerie, vitrail, bronze, orfèvrerie, tissus, etc.

Voici, sans aucune recherche de classification, quelques notes et croquis qui nous semblent pouvoir intéresser certains lecteurs du *Bulletin ;* bien d'autres pourraient être communiqués également, mais nous n'avons pas l'intention d'aborder une monographie illustrée, ni même une sorte de catalogue ; nous nous bornerons à quelques pages plus particulièrement instructives.



La première contient des fragments de mise en plomb et de grisailles se répartissant en deux époques assez éloignées l'une de l'autre. Tous sont intéressants comme spécimens de métier et d'application. En eux, nous trouvons la simplicité dans les moyens d'expression et dans l'expression elle-même.

Les motifs A, B et C sont des bordures colorées qui encadrent des mises en plomb garnissant les fenêtres hautes du transept septentrional. Ces bordures sont du métier le plus exempt de recherche : coupe — ou plutôt grugeage — du verre teinté dans la masse, application de grisaille vitrifiable opaque, par traits et remplissages au pinceau, enfin assemblage en plomb. En fait de métier, on ne peut rien imaginer de moins compliqué, et cependant l'effet décoratif est très heureux, sous le rapport de la masse comme sous celui de la distribution des valeurs. La mise en plomb, composée de simples carrés posés d'angle, offre bien, par la multiplicité de ces pièces de petites dimensions, l'aspect d'une surface qui arrête la vue et non, comme il arrive souvent, celui du vide, du relief ou de la perspective ; la lumière entre abondamment, grâce au verre blanc légèrement verdâtre qui a été employé. La limite de ce champ lumineux est formée par une bordure très simple composée de pièces juxtaposées, de couleurs différentes. Tout en remplissant parfaitement son office de cadre, cette bordure constitue un parfait

raccord du champ lumineux de la baie avec la zone foncée du mur, décomposant la lumière d'après les couleurs de l'arc-en ciel, liaison des plus normales, puisqu'elle est la transition entre le blanc et le noir relatifs.

A ce point de vue, ces modestes bandes sont remarquables. Elles nous font toucher du doigt l'attention et la présence d'esprit que nos ancêtres (les ignorants barbares du moyen âge) apportaient scientifiquement jusqu'au moindre détail de leurs productions. Le choix des verres (coulés), la coloration (dans la masse), l'harmonie des couleurs (du spectre) s'entendent pour apporter vie et richesse à ces minuscules facteurs de l'expression, par la forme d'art.

Dans nos trois croquis, le filet extérieur des bords de la baie est en verre blanc. La même remarque peut se faire à la plupart des vitraux du moyen âge. Ce procédé a pour résultat de trancher franchement le contour de l'arc ; nul autre verre de couleur, claire ou sombre, franche ou neutre, n'eut atteint ce résultat.

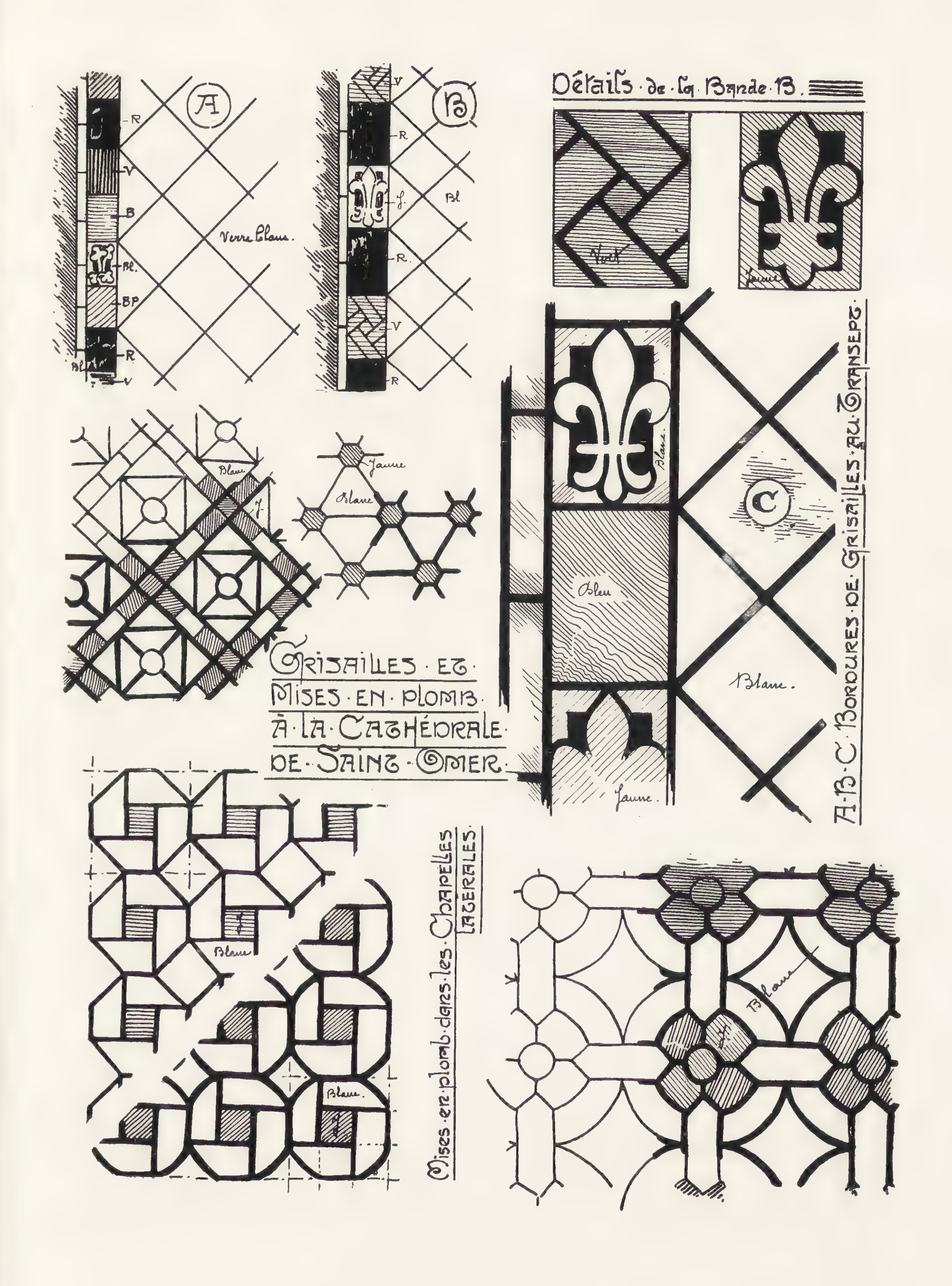
Les bordures, comme nous venons de le dire, sont seules colorées. Elles se composent, ainsi que le mentionne chaque figure, de couleurs primaires ou secondaires. La bande A a une succession, en répétition alternative, de rouge, vert, bleu, blanc tamisé par de la grisaille au trait, et bleu pâle. Les bordures B et C, de combinaisons analogues, font se succéder, sur un fond rouge ou bleu, des fleurs de lis et des entrelacs peints en grisaille sur des verres alternativement jaunes et verts, blancs et jaunes. Deux fragments donnent le détail précis des pièces de décor de la bordure B.

Les mises en plomb que donnent les croquis suivants sont loin d'avoir la valeur de caractère des précédentes. Elles donnent bien l'impression de la fermeture d'une baie, mais leur effet décoratif est beaucoup moins heureux et moins original. La monotonie produite par la répétition des formes n'est pas rachetée par la coloration, qui reste neutre.

Un intérêt spécial s'attache cependant à leur mise en œuvre de la matière : coupe et assemblage. Bien qu'appartenant à une époque de décadence, leur métier est sérieux et n'annonce pas encore les fantaisistes élucubrations que notre époque moderne sème partout en faux luxe. Ici la forme est encore assujettie à la raison, et l'effet décoratif, bien qu'il ne soit pas le meilleur que l'on puisse rêver pour un milieu religieux tel que la cathédrale de Saint-Omer, est obtenu avec une certaine intensité.

Toutes ces mises en plomb sont des combinaisons reposant directement sur le tracé géométrique et c'est ce qui les apparente avec le moyen âge. Leur composition est obtenue par la juxtaposition de pièces de verre de petites dimensions, comme par le passé ; mais la couleur en est absente ou à peu près, puisque les seuls verres colorés qu'on y rencontre sont le blanc verdâtre et le jaune foncé quelque peu brunâtre.

Ces quatre motifs sont pris parmi les vitrages qui occupent les fenêtres des chapelles latérales le long des nefs, ou bien les fenêtres hautes de la nef principale. Sans exception, ces verrières sont des œuvres de l'esprit de luxe et non de l'esprit chrétien. Elles sont riches et plus ou moins décora-



Détails de la Bande B.
Grisailles et Mises en plomb à la Cathédrale de Saint Omer
A.B.C. Bordures de Grisailles au Transept
Mises en plomb dans les Chapelles latérales
Verre blanc
Vert
Jaune
Blanc
Bleu

tives, mais leur expression n'est que matérielle. Elles portent en elles l'impression des XVIIe et XVIIIe siècles, pendant lesquels l'éclat terrestre rendit l'homme prétentieux et neutre, même devant Dieu.



Les sujets que contient la page suivante donnent quelques éléments simples de vitraux de diverses époques : 1, 2 et 3, XVe siècle ; 4, 5 et 6, modernes ; 7, XVIIe siècle.

Le n° 1 est un dais de belle allure, d'impression et d'expression soutenue, comme d'excellente facture et de lecture facile. Il occupe, ainsi que les n°s 2 et 3, les fenêtres hautes du transept. Son style n'est pas douteux et, bien que l'art chrétien ne lui donne pas sa première sève, sa simplicité de mouvements, sa synthèse de forme, d'opposition et d'harmonie de valeurs, il est très décoratif. En lui, le métier est très loyal et, à bien des égards, constitue un excellent modèle pour l'interprétation, c'est-à-dire pour la figuration conventionnelle et pour l'usage de la grisaille avec modération. Il oppose franchement sa coloration claire (blanc et jaune) au fond bleu ou rouge. Sur ses différentes pièces nous trouvons l'emploi du jaune à l'argent, dont l'usage apparaît avec abondance avec le XVe siècle. Le croquis donne les valeurs de couleurs par les valeurs de hachures. De même que dans les exemples précédents, on peut remarquer le filet de verre blanc employé pour arrêter le contour extérieur.

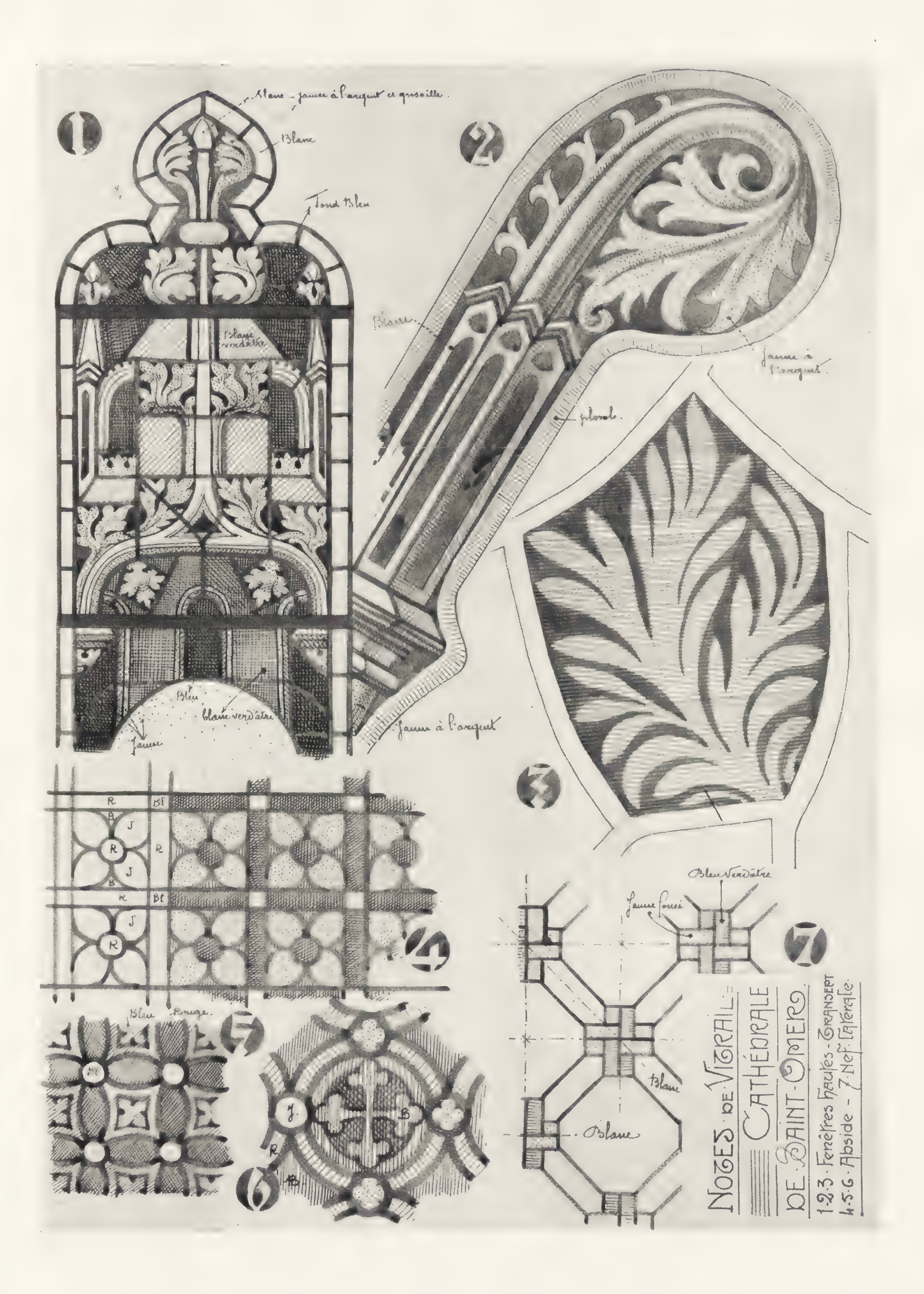
D'un autre ensemble est extraite la crosse feuillagée qui suit (n° 2). Exécutée au trait et en modelé conventionnel sur verre blanc, sauf la hampe et le crosseron, qui sont en jaune à l'argent, sa terminaison et ses petits crochets de dos nous montrent l'emploi de la flore avec le caractère du style gothique fleuri. Comme tout l'ensemble de la crosse, cet élément est un exemple assez précis de la simplification et de la stylisation d'un objet nature appliqué à la technique d'un métier où, logiquement, la forme en à-plat et le parti-pris conventionnel propre à la décoration monumentale sont, seuls, en usage.

Le motif 3 est un fragment de damassé recouvrant les fonds sur lesquels ressortent les figures décoratives qui occupent chaque fenestrage. Par ses nombreuses découpures, il a pour effet de décomposer irrégulièrement la surface assez importante du fond et de mettre en valeur le personnage représenté. L'exécution est en grisaille opaque appliquée au pinceau sur le verre teinté dans la masse. Son tracé suit une direction axiale sinueuse rappelant comme de très longues feuilles aux échancures multiples qui s'accusent plus ou moins importantes selon que l'exigent la lecture ou la valeur.

Les détails 4, 5 et 6, modernes, sont de beaux jeux de fonds, inspirés de l'ancien, où la couleur et la forme sont harmonieusement distribuées. Une seule chose les distance considérablement en arrière de leurs aînés des XIIIe et XIVe siècles, c'est la sécheresse de leur coloration.

La mise en plomb 7 est une suite de celles que nous avons rencontrées plus haut. Elle en a les qualités et les défauts.

F. F.



Blanc - jaune à l'argent et grisaille.
Blanc
Fond Bleu
Blanc verdâtre
Blanc
Jaune à l'argent
Bleu
blanc verdâtre
Jaune
Jaune à l'argent
R
J
B
Bl
Bleu
Rouge
J
R
B
Bleu Verdâtre
Jaune foncé
Blanc
Blanc
NOTES DE VITRAIL
CATHÉDRALE
DE SAINT-OMER.
1.2.3. Fenêtres hautes - TRANSEPT
4.5.6. Abside - 7. Nef latérale.

LE CIBORIUM.


ANS le plus célèbre de ses ouvrages, le chanoine Reusens fait remarquer, incidemment, combien il serait à souhaiter de voir remettre en honneur l'usage du ciborium au-dessus de nos autels :

« Le ciborium, dit-il [1], nous paraît offrir le moyen le plus apte pour inspirer aux fidèles le respect et la vénération dus à l'autel proprement dit, symbole du Sauveur. Mieux que tous les autres accessoires, sans en excepter le retable, il atteint ce but en protégeant l'autel, sans cependant se confondre avec lui, et conserve ainsi à ce dernier toute sa signification symbolique. »

Il se présente, en effet, une grande difficulté à qui voudrait construire un autel parfait. L'autel est le centre, la raison d'être de l'église, le joyau pour lequel se fait l'écrin ; il faut donc que tout y ramène le regard. D'un autre côté, ses dimensions sont limitées par l'usage auquel il est destiné ; sa hauteur est réglée par la taille humaine ; sa longueur ne peut varier que dans des proportions restreintes. Lorsque, du fond d'une église, le regard se porte sur l'autel, combien petit ne paraît-il pas à distance, égaré dans l'ampleur des lignes environnantes. Il y a donc là une difficulté très réelle à surmonter. Mais, malheureusement, en voulant porter remède à ce défaut, combien de fois ne tombe-t-on pas de Charybde en Scylla? Pour augmenter l'importance de l'autel, on l'entoure d'accessoires qui, bien souvent, au lieu de le rehausser, l'écrasent encore davantage ou attirent sur eux-mêmes l'attention qui devrait être réservée à la table du sacrifice.

Que voyons-nous souvent ? L'autel trop petit était perdu à distance ; on l'a surmonté d'un riche retable qui serait parfait si le seul but était d'offrir un point d'arrêt quelconque à l'œil ; mais l'autel lui-même s'est-il trouvé exalté par sa présence? Certes non, car le voici réduit à jouer le simple rôle de base, de piédestal pour le monument qui le domine. Cela est tellement vrai que bien des gens, habitués à voir les autels à retable de la décadence ogivale ou les autels à portiques qui leur ont succédé, ont peine à se figurer que tout cela ne fait pas partie intégrante de l'autel, que ce dernier consiste en la seule table du sacrifice, tout le reste n'étant qu'un cadre, un fond, un simple accessoire.

Est-ce à dire qu'un retable soit toujours défectueux ? Aucunement, mais son usage doit être déterminé par certaines règles de goût. Le retable ne doit pas écraser l'autel ; il ne faut pas qu'il fasse corps avec lui. Sur un autel latéral ou dans une chapelle de dimension restreinte, un retable dont ni les proportions ni la richesse ne sont exagérées sera souvent un complément fort satisfaisant ; au contraire, pour un autel isolé au fond du chœur d'une église de certaine dimension, il ne peut être recommandé que fort rarement. Car si, pour satisfaire l'œil,

1. Reusens, *Éléments d'archéologie*, t. II, p. 218.

on lui donne des dimensions en proportion de celles de l'édifice, on écrase l'autel ; d'autre part, à distance, le retable fera toujours plus ou moins corps avec l'autel, attirant ainsi l'attention sur l'accessoire au détriment de l'objet principal.

Pour avoir perdu de vue ces règles, la décadence ogivale et la Renaissance ont créé ces retables et ces portiques, échafaudés parfois jusqu'à la voûte du sanctuaire, défaut de bon goût et de bon sens qui a défiguré tant d'églises depuis la fin du XVe siècle jusqu'à nos jours.

Par contre, le ciborium satisfait pleinement aux desiderata énoncés ci-dessus ; il couronne l'autel sans l'écraser, il le relève sans faire corps avec lui. L'œil, amené par les lignes architecturales vers le sanctuaire, glisse dans le ciborium pour se fixer sur l'autel qu'il encadre. Prenons, par exemple, la basilique de Saint-Pierre, à Rome. Pour attirer le regard vers l'autel, quel meilleur moyen pouvait-on suggérer que l'emploi d'un ciborium ? Je me garderai, certes, de louer le monument, d'un goût plutôt douteux, que conçut le Bernin ; je veux montrer simplement comment il atteint, mieux que n'aurait pu le faire tout autre accessoire, le but de donner de l'importance à l'autel perdu au milieu d'un édifice, où le regard, s'il n'était attiré de la sorte, irait s'égarer de côté ou d'autre.

Prenons comme autre exemple l'église de Sainte-Gudule, à Bruxelles. Son autel, tout riche qu'il est, doit être reconnu comme peu satisfaisant ; si nous nous figurons ce même autel surmonté d'un ciborium dont l'ampleur vient le couronner en lui donnant l'importance nécessaire pour la satisfaction



CIBORIUM SUR LE MAITRE AUTEL DE SAINT AMBROISE, A MILAN.

de l'œil à distance, nous devons reconnaître que l'autel y gagne infiniment.

Mais le ciborium ne doit pas être considéré seulement au point de vue architectural et décoratif, il nous faut penser aussi au signe de respect qu'il constitue pour la Table



CIBORIUM A LA CATHÉDRALE DE PETERBOROUGH.

trône du Grand-Prêtre, du Roi des rois, à qui nous refusons cette marque de respect? Quelle inconséquence aussi de voir le Saint Sacrement dévotement porté en procession sous un dais, tandis que sur l'autel la même protection et le même emblème de dignité ne lui sont pas accordés.

Comme marque d'honneur, le dais se retrouve dans les plus anciennes civilisations. Les chrétiens en ont-ils couvert primitivement leurs autels en souvenir des instructions reçues par Moïse pour l'érection du tabernacle ? ou ont-ils emprunté cet ornement aux païens, qui en ornaient déjà leurs autels? Il serait difficile de répondre avec certitude; toujours est-il qu'à peine sortie des catacombes, où l'espace et les circonstances n'avaient pas permis de déployer de grandes pompes religieuses, l'Eglise dispose, au-dessus de l'autel, le ciborium; c'est sur lui que s'entassent toutes les richesses dont on ne pouvait surcharger la table sacrée.

Sainte où s'accomplit le sacrifice divin, ainsi qu'à l'obéissance aux règlements liturgiques qu'il renferme. Comment un chrétien peut-il ne pas être choqué à la vue d'un trône épiscopal ou royal, que domine un dais d'honneur, dressé en face de l'autel,

Écoutons ce que dit le *Liber Pontificalis* au sujet du premier et du plus riche ciborium donné à la basilique de Saint-Jean de Latran, par Constantin. L'empereur, lisons-nous [1], fit don d'un

1. *Lib. Pont. S. Silvestre*, p. 314.



CIBORIUM SUR LE MAITRE-AUTEL
A SAINT-MARC, A VENISE.

fastigium (ou ciborium) en argent repoussé, ayant, par-devant, une statue de cinq pieds, représentant le Sauveur assis sur une *sella*, et pesant 120 livres. En outre, douze statues de même hauteur, représentant les apôtres tenant des couronnes, et pesant chacune 90 livres. Par derrière, et regardant vers l'abside, une autre statue du Sauveur, de cinq pieds, le représentait assis sur un trône, et du poids de 140 livres. En outre, quatre statues d'anges, également de cinq pieds de haut, portaient des croix sur des hampes, et l'on voyait des pierres « alavandines » (?) incrustées dans les yeux. Chacun de ces anges pesait 105 livres Le *fastigium* lui-même, qui servait de base aux apôtres et aux anges, était également d'argent, du poids de 2,025 livres.

Cela nous donne à peu près 1,300 kilos d'argent pour la partie supérieure du ciborium; ajoutez à cela un lustre, qu'on suspendit plus tard sous le ciborium, et qui avait cinquante bras porte-lumière en forme de dauphins, le tout en or, pesant, y compris la chaîne, 25 livres, et l'on ne s'étonnera pas que la valeur intrinsèque de ces pièces tenta trop la cupidité pour leur permettre de subsister bien longtemps.

Avec la décadence de l'empire romain et les troubles continuels qui s'abattirent sur la civilisation, la richesse publique diminua vite et bientôt l'on ne songea plus à étaler de telles richesses. Le ciborium qui remplaça celui que nous venons de décrire, et qui fut enlevé par les Wisigoths, ne pesait que 130 kilos d'argent, mais, riche ou pauvre, il nous enseigne toujours le désir des premiers chrétiens de faire du ciborium, tout autant que de l'autel qu'on honorait de la sorte, des chefs-d'œuvre de richesse artistique.

En feuilletant le *Liber Pontificalis*, l'un des documents les plus intéressants pour l'étude de l'Église primitive, on y trouve à chaque page des preuves de l'importance qu'on attachait alors au ciborium.

Lorsque Justinien fit bâtir Sainte-Sophie de Constantinople, l'un des plus nobles ornements de ce temple magnifique fut le ciborium, dont le *Silentiaire* nous a conservé une merveilleuse description. Ce ciborium, qu'il appelle une tour (πυργος), était formé de quatre arcs supportés par quatre colonnes d'argent. Au-dessus de l'entablement s'élevait une pyramide octogonale aux angles ornés de crétages et qu'entourait en torsade une guirlande de feuillage que terminait, au sommet de la pyramide, une coupe en fleur de lys supportant un globe surmonté d'une croix.

Au IX[e] siècle, Charlemagne, par son décret XIV des capitulaires *ut supra altaria tecuaria fiant vel laquearia,* réglementa l'emploi des ciboria, dont l'usage était général dans la chrétienté. Il est évident que toutes les églises ne pouvaient posséder des merveilles dans le genre de celles dont nous parlons plus haut; les églises moins importantes se contentaient de ciboria en marbre, en pierre, ou même en bois, ou simplement en draperies. Les hautes époques ne nous ont guère tranmis de dais en bois, mais il existe encore quelques restes de baldaquins en marbre et en pierre. Souvent ces ciboria étaient de dimensions fort modestes ; l'autel lui-même, comparativement aux nôtres, étant fort petit, l'édicule ne devait pas être bien grand pour pro-



CIBORIUM SUR LE MAITRE-AUTEL
DE SAINT-LAURENT, A ROME.

téger la table. Le musée de Pérouse possède un de ces petits ciboria, qui couronne encore l'autel pour lequel il fut construit.

Vers la fin du XIIe siècle, l'usage du ciborium commença à disparaître peu à peu dans nos contrées et nous voyons le Concile de Cologne (1280) ordonner que l'on étende du moins au-dessus de l'autel un voile de toile blanche, de la grandeur de la table, pour la défendre de la poussière et des immondices qui pourraient y tomber; mais bientôt ces *apellaria* mêmes furent abandonnés, et l'on ne conserva plus, comme derniers souvenirs des ciboria, que les colonnettes destinées à supporter les voiles dont on entourait l'autel, ainsi que les trônes pour l'exposition du Saint-Sacrement. Cet ornement n'est qu'une réduction de l'ancien ciborium, de sorte que, pour l'exposition du Saint Sacrement, l'emploi d'un trône n'est pas nécessaire sur les autels couronnés d'un ciborium.

Les rideaux entourant l'autel étaient en usage dès les plus hautes époques et nous trouvons dans le *Liber Pontificalis* de fréquentes mentions des *tetravela*. Ces voiles, suspendus à des tringles fixées entre les chapiteaux des ciboria, servaient à cacher complètement l'autel pendant la consommation du divin sacrifice. Pour découvrir l'autel, on ramenait les voiles autour des colonnes en les glissant sur les tringles, ou bien on les retroussait par des agrafes, des crochets ou des anneaux, ou encore on les rejetait au-dessus de quelque ornement projetant du ciborium, comme on peut le voir dans beaucoup d'anciennes miniatures.

Ces voiles étaient souvent d'une très grande richesse, car on réservait pour cet usage ce que la navette ou l'aiguille produisait de plus riche et de plus artistique. Tandis que l'usage de voiler l'autel entièrement aux regards se retrouve encore de nos jours en Orient, l'église d'Occident conservait seulement les voiles comme marque de respect, mais ne cachait plus aux yeux l'exécution du saint sacrifice. Lorsque le ciborium disparut de nos églises, ces voiles furent longtemps encore conservés et ils étaient d'usage courant jusqu'au XVIe siècle.

Les ciboria furent utilisés plus longtemps en Allemagne, où nous retrouvons encore quelques baldaquins gothiques. Ceux du dome de Ratisbonne, avec leurs arcs, leurs frontons aigus, leurs clochetons et leurs statuettes d'angle, peuvent fournir d'excellents modèles.

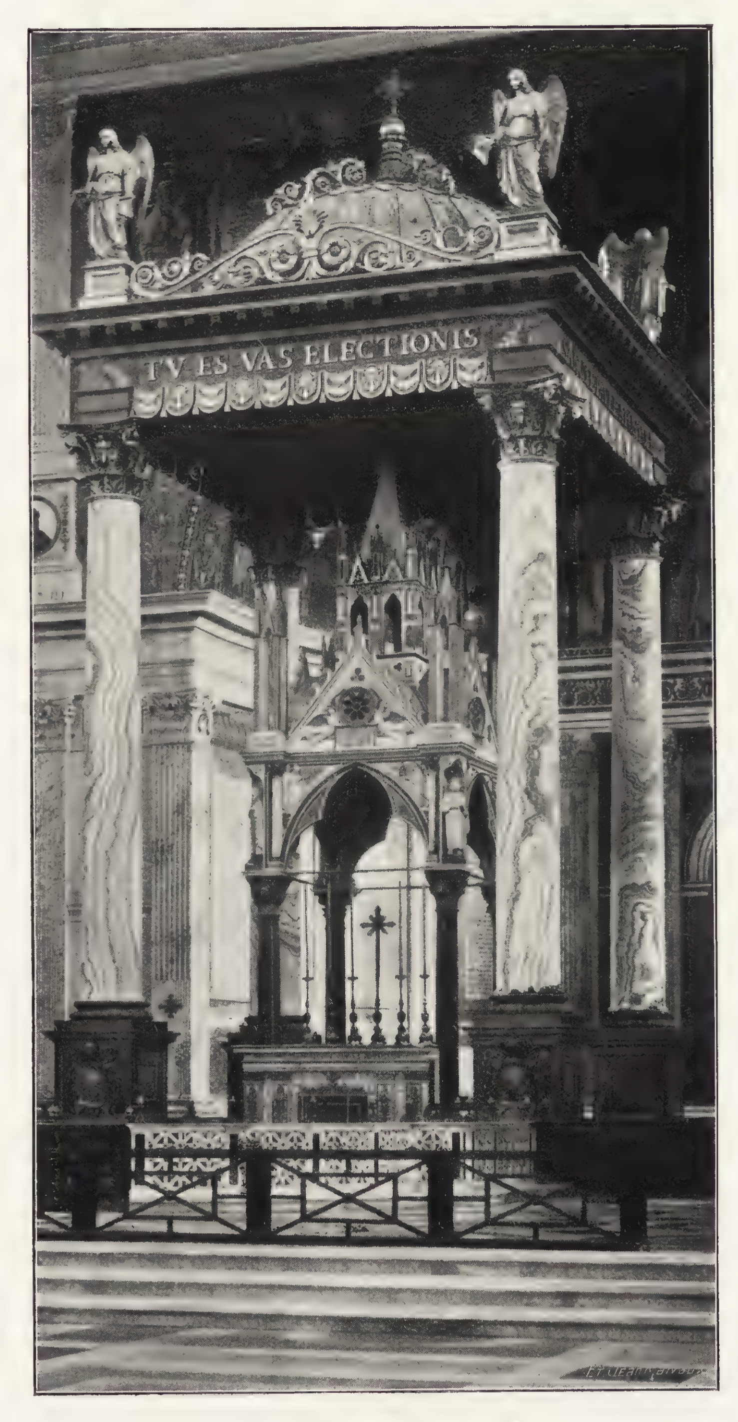
A partir de ces époques, c'est à l'Italie qu'il faut demander la suite de l'histoire du ciborium. Rome se montrait généralement fort conservatrice des principes liturgiques, et longtemps après que des innovations s'étaient introduites dans les églises plus éloignées du centre catholique, Rome conservait encore fidèlement d'anciennes traditions; c'est ainsi que, pour le ciborium, nous pouvons y suivre à travers les âges les variations que les caprices de la mode ont fait subir à la fixité de cette tradition.

Le gothique italien nous a légué quelques élégants ciboria de marbre richement sculptés ou rehaussés des bandes en mosaïque des Cosmati et de leurs imitateurs ; ceux de Saint-Jean de Latran, de Sainte-Marie in Cosmedin, de Saint-Georges in Velabro et celui de Saint-Paul hors les Murs, à Rome, sont bien connus.

Nous ne voulons pas suivre les vicissi-

tudes du ciborium depuis l'époque de la Renaissance. Les formes baroques des baldaquins de marbre et de bronze, sur lesquels le rococo étala ses caprices, sont suffisamment connues, et quoique souvent on ait quelque peine à retrouver en eux les marques de leur ancienne origine, on ne peut s'empêcher d'admirer la fidélité apportée à réserver à l'autel cette marque d'honneur transmise par les époques primitives.

Notre intention d'ailleurs n'est nullement d'insister sur l'histoire du ciborium, mais de faire constater la persistance de son usage à travers les siècles. Cependant, qui veut étudier cette question au point de vue archéologique peut y rattacher des chapitres intéressants relatifs à certains accessoires des ciboria : les balustrades ou transennes fixés entre les colonnes et complétés par des portes, formant, sous le ciborium, un saint des saints que nul pied profane ne devait souiller ; la colombe destinée à recevoir la réserve eucharistique, que l'on suspendait sous la voûte du ciborium et que la tradition nous rappelle sous la forme de ces *saint esprit* planant à la voûte des baldaquins



CIBORIUM A LA BASILIQUE
DE SAINT-PAUL HORS LES MURS, A ROME



DAIS SUR LE MAITRE-AUTEL
A L'ÉGLISE DE SAINT-PIERRE, A PÉROUSE.

ainsi que sous les dais de procession; les reliques enfermées dans le ciborium lorsque l'autel, pour l'une ou l'autre raison, ne pouvait les contenir; l'illumination du ciborium qui, aux jours de fête, devenait une tour de feu; ces couronnes, ces coupes, ces calices précieux que la piété des fidèles y suspendait comme ex-voto ou comme ornement, et nombre d'autres accessoires de détail; mais il nous faut écarter ici des questions intéressantes seulement au point de vue archéologique, pour nous en tenir à celles qui peuvent avoir une portée pratique [1].

Lorsqu'on recommande l'érection d'un ciborium, voici les objections qu'on s'entend généralement opposer. S'il s'agit d'une église gothique, on entend dire que le ciborium y est un anachronisme au point de vue archéologique; ailleurs, on dit que le ciborium est gênant pour l'exécution des cérémonies liturgiques; enfin, on invoque la dépense.

La première objection demande à peine une réfutation. Quand on bâtit une église, ce n'est pas une reconstitution archéologique que l'on demande. Puisque les besoins et les règles imposées ont varié avec le cours des siècles, il faut s'incliner et plier le style aux exigences actuelles. Si l'unité, ou plutôt la reconstitution du style, devait primer tout, ne faudrait-il pas laisser souvent de côté les confessionnaux, les chaires, les tabernacles sur les autels et d'autres dispositions que nécessitent les conditions liturgiques actuelles ?

A l'objection du prix, on peut répondre qu'il n'est pas indispensable de faire très

1. N. D. L. R. C'est le moment toutefois de fixer un instant cet ensemble plein de vie, de mouvement et de couleur, où l'art trouvait à s'exercer sans effort avec une effusion et une richesse que nous ne pouvons guère nous imaginer. Voilà qui nous transporte bien loin de la pauvreté actuelle de nos sanctuaires !

En même temps il nous est permis de voir le vrai et le faux renfermés dans une réflexion quelquefois exprimée : les restaurations appauvrissent nos églises, le mobilier gothique (ou, mieux, prétendu tel) est bien pauvre vis-à-vis du mobilier de la Renaissance ! critique juste, souvent, mais qu'il appartient aux artistes de faire tomber en comprenant, dans toute sa portée, le vrai principe de l'art ancien ou moderne, et en le mettant en pratique.



DAIS EN ÉTOFFE SUR L'AUTEL D'UNE
CHAPELLE LATÉRALE, EN ANGLETERRE.

riche ou très grand ; un simple dais suspendu ou un baldaquin à dossier répondent aux exigences. En mettant la question de l'érection du ciborium aux mains d'un homme de goût, on peut parvenir à glorifier dignement l'autel avec une dépense relativement fort modérée.

Quant à l'objection de l'encombrement causé par le ciborium, elle n'arrêtera pas celui qui a vu, à Rome, le ciborium s'ériger dans les églises où se déroulent les plus magnifiques et les plus importantes cérémonies liturgiques. Encore une fois, d'ailleurs, si les dimensions du chœur ne permettent pas l'érection facile d'un ciborium, celui-ci pourra se remplacer par un de ses dérivés : le baldaquin à dossier ou le dais suspendu.

La forme du ciborium varie naturellement d'après les conditions du style et du service des églises. C'est généralement celle d'un édicule servant de toit à l'autel et supporté par des colonnes. Celles-ci supportent, le plus souvent, quatre arcades qui, dans le style byzantin, pénètrent dans une coupole, mais qui, ailleurs, sont couronnées d'une corniche sur plan carré. Le ciborium peut être complet ainsi, comme nous le voyons à Saint-Marc de Venise ; il peut être surmonté d'une pyramide ou d'une coupole.

Une autre forme, dont il nous reste quelques jolis exemples, couronne les colonnes directement d'une architrave, que surmonte un attique de colonnettes supportant un toit à double versant ou couverte par une autre rangée de colonnettes formant une lanterne octogonale et couronnée d'une pyramide.

L'art ogival couronne les quatre arcs de pignons et surmonte souvent le ciborium d'une élégante tourelle.

La Renaissance appuie sur les colonnes un dais à pentes découpées et armoriées que surmonte une coupole, ou bien des consoles à jour, contournées et portant un globe surmonté de la croix avec adjonction d'anges, de pots à feu, vases ou autres ornements du même goût.

Tandis qu'aux anciens ciboria les colonnes tombent, en règle générale, directement sur les marches de l'autel ou sur le sol, depuis la Renaissance elles sont fréquemment exhaussées sur de hauts piédestaux armoriés.

Lorsque l'église était trop peu importante pour permettré l'érection d'un ciborium, on employait parfois un baldaquin, soutenu seulement dans le fond par deux colonnes ou supports, de manière à éviter les colonnes de devant. L'espace entre les deux supports est généralement fermé, soit par des panneaux de boiserie, soit par des tentures formant un fond à l'autel. Ces dais à dossiers se rencontrent de bonne heure dans les anciens manuscrits. De Caumont [1] a reproduit un de ces autels du XVIe siècle, surmonté d'un dais avec dossier en bois sculpté.

La Renaissance de l'art ogival en Angleterre y a remis en honneur les dais en bois sculpté ou en draperies, avec dossier à orfrois richement brodés, et que complètent deux courtines latérales suspendues à des bras de chaque côté du dossier. Ajoutez à cela un frontal ou parement d'autel assorti, sur lequel tout l'art du brodeur peut s'exercer, et l'on obtient un ensemble vrai-

1. *Abécédaire d'Archéologie*, architecture religieuse, 3e édition, p. 589.

ment majestueux et permettant de développer sur nos autels, comme le demandent les rubriques, le grand symbolisme des couleurs liturgiques. Nos cathédrales pourraient même user, pour le dossier, des tapisseries à sujets appropriés à la fête du jour, ainsi que cela se fait à la Chapelle Sixtine, au Vatican.

La dernière forme dérivant du ciborium est le baldaquin suspendu au-dessus de l'autel par une chaîne descendant de la voûte ou par un bras-support fixé au mur. Le chanoine Reusens cite un dais rectangulaire couvert de soie semée de fleurs de lys d'or qui, au XVI[e] siècle, était suspendu au-dessus du maître-autel de la cathédrale d'Amiens. On voit encore aujourd'hui, à l'église de Léau, un autel du XVI[e] siècle couronné d'un dais sculpté. En Italie, se rencontrent à chaque pas de ces baldaquins sculptés à pentes découpées en festons ou simplement formées de draperies tendues sur un châssis.

En suivant ces principes, on peut exécuter de fort satisfaisants baldaquins en draperies ou en bois richement sculpté et doré, que l'on suspend par d'élégantes chaînes en fer forgé. Pour ces baldaquins, il convient d'étudier avec soin la hauteur à laquelle il faut les suspendre, car, trop bas, ils écrasent l'autel, tandis que, placés trop haut, ils se perdent dans l'espace et l'œil ne les relie plus à la table du sacrifice.

Avant de terminer, il nous reste encore à exposer l'une des raisons les plus sérieuses pour remettre en honneur l'usage du ciborium sur nos autels.

Le siècle dernier a vu nos contrées retourner à la liturgie romaine et le désir ardent des supérieurs ecclésiastiques, principalement depuis Pie IX, de ramener l'unité des rites et des cérémonies d'après le modèle de l'Église romaine. Que les coutumes locales anciennes se conservent dans les différentes églises, rien de plus juste. Mais qu'on ne classe pas comme coutumes anciennes les nombreuses libertés et anomalies que se sont permises les derniers siècles. Aucun détail ne devrait être laissé au caprice et à la fantaisie ; faute de règles à suivre, il reste la tradition. Rome possède une institution spéciale pour légiférer sur toute question de rubriques et de cérémonies ; sachons nous incliner devant ses décisions ; l'Église ne peut que gagner à l'obéissance absolue de tous ses enfants, même dans les questions de détail.

Or, quelles règles découvrons-nous par rapport à l'emploi du ciborium ? Le cérémonial des évêques [1] exige un baldaquin au-dessus des autels. Si l'on voulait être rigoureux, d'après la Congrégation des Rites, tous les autels où se célèbre le saint sacrifice devraient être surmontés d'un dais [2], mais en tous cas, il conviendrait d'en avoir au moins au maître-autel et à l'autel du Saint-Sacrement [3].

Dans une cathédrale où le maître-autel n'est pas surmonté d'un baldaquin, le trône épiscopal ne pourrait être surmonté d'un dais [4].

Voilà comment parle le législateur. Mais quelle obéissance accordons-nous à la loi ? Si nos prêtres se faisaient un

1. *Coer. Episc.*, I, cap. XII, 13-14.
2. 27 avril 1697.
3. 23 mai 1846.
4. *Coer. Episc.*, I, cap. XIII, 3. – *Decr. S. R. C.* 20 août 1729.

point d'honneur d'accorder à leurs autels cette marque de respect, en se soumettant en même temps aux règles liturgiques; si nos architectes voulaient tourner leur attention de ce côté, nous verrions bientôt le ciborium reprendre sa place au-dessus de nos autels. Quelques exemples artistiques et bien étudiés attireraient très vite l'attention sur ce complément dont nous privons la table du divin sacrifice, au détriment souvent de l'effet artistique, au mépris toujours des règles liturgiques.

CHARLES BILLAUX.

VARIA.

ENSEIGNEMENT PROFESSIONNEL. Les efforts faits dans les pays voisins pour relever la capacité professionnelle des artisans sont peu connus en Belgique. Il n'y a pas longtemps, nous avons signalé l'un des modes employés à cette fin en Allemagne [1]. On sait moins encore que les Pays-Bas possèdent une société pour le relèvement du métier qui, chaque année, délivre des diplômes de capacité aux artisans.

Cette année, les épreuves avaient réuni onze candidats pour la maîtrise (menuisiers, peintres, forgerons, maçons et ébénistes) et soixante-sept candidats pour le grade de compagnon.

Après les épreuves pratiques et théoriques, deux menuisiers et un forgeron ont obtenu le brevet de maîtrise, tandis que douze menuisiers, neuf peintres, quatre ferronniers, un maçon et cinq ébénistes recevaient le titre de compagnons.

L'*Union des industries d'art,* dans ses statuts provisoires, laissait prévoir une organisation du même genre. Elle est plus utile en Belgique que partout ailleurs, et elle y réussirait tout aussi bien. Pourquoi cette tentative ne se poursuit-elle pas plus énergiquement ?

1. Voir *Bulletin,* 6e année, p. 376.

PRÈS DE L'ANCIENNE CATHÉDRALE DE LONDRES, détruite en 1676 par un grand incendie, se trouvait un édicule, sorte de terrasse pour les prédications en plein air, les proclamations, publications de jugements, etc. Il fut démoli en 1643, par ordre du Parlement. En 1879, des ouvriers, en creusant dans le jardin près du chœur de la cathédrale actuelle, mirent à découvert ses fondations.

C'est à cet emplacement même que l'édicule, appelé la « Croix de Saint-Paul » (Powle's Cross), va être réédifié, grâce à un legs de 5,000 liv. st. fait par H.-C. Richards.

D'après le projet de M. l'architecte Reg. Blomfield, le monument à ériger consistera en une statue en bronze de saint Paul, haute de 9 pieds, posée sur une colonne que supporte à son tour un piédestal large mais peu élevé. Aux angles de celui-ci se trouvent des anges tenant des armoiries. Comme base, une plate-forme en pierre élevée de 4 pieds au-dessus du sol. Le tout est entouré d'une clôture avec portes en bronze.

Cet intéressant exemple d'application monumentale était à citer.



LA CATHÉDRALE DE SAINT-MARTIN A YPRES[1].

III. LES TRANSEPTS.



L ne nous reste plus qu'à parler des transepts. Nous avons voulu traiter cette partie en dernier lieu pour plusieurs motifs. Tout d'abord le transept nord fait suite à la grande aile de l'ancien cloître, dont la restauration devra nécessairement suivre celle de Saint-Martin, et dont nous reparlerons. D'autre part, la façade et le portail d'entrée qui terminent le transept sud, face aux Halles, seront l'objet des premiers travaux de restauration, dont l'adjudication a eu lieu le 23 mars 1907.

Le *transept nord*, ainsi que nous le disions, communiquait autrefois avec le grand bâtiment du cloître qui s'y trouve adossé. Celui-ci comprenait au rez-de-chaussée la grande salle capitulaire, servant actuellement de sacristie et de chambre des marguilliers.

Le transept se compose de deux travées : à la partie supérieure une claire-voie ornée de deux grandes fenêtres s'appuie sur le triforium. Celui-ci est semblable au triforium de la grande nef, avec cette différence que les arcatures, au nombre de cinq, en ogives accolées et redentées, ne s'étendent que sur une largeur égale à celle des verrières qui les surmontent.

1. Voir *Bulletin*, p. 129.

Le *transept sud*, composé de trois travées, est plus riche d'architecture et date probablement de la fin du XIIIe ou du début du XIVe siècle.

Le *triforium méridional*, plus luxueux et plus brillant que celui du transept nord, se compose d'une suite de maîtresses ogives subdivisées en arcatures trilobées supportées par d'élégantes colonnettes en faisceau. Sur les arcatures secondaires on remarque des quatre-feuilles et, sous le triforium, une frise richement sculptée à feuillages fouillés.

M. Coomans nous fait remarquer encore que les voûtes des deux transepts, quoique d'un même tracé, présentent certaines différences dans les détails. Ainsi, au nord, les arcs-doubleaux et diagonaux sont à profils anguleux, tandis qu'au sud, ils sont à moulures arrondies. Les nervures des voûtes se rejoignent, au côté sud et au côté nord, comme dans les autres parties de l'édifice, sur un faisceau de trois colonnettes retombant sur les grands pilastres.

Les deux colonnes séparant le transept de son collatéral reçoivent la retombée de ces faisceaux de colonnettes sur des figurines accroupies, posées en encorbellement et artistiquement exécutées.

Le collatéral occidental de ce transept sud est une particularité. Il correspond à la première travée des nefs.

S'il faut en croire des personnes compé-

tentes, cette annexe aurait servi précédemment de chapelle, avec autel dédié à saint Joseph. Aujourd'hui la place que présente ce collatéral sert à remiser les chaises d'église.

Dans le mur de la façade méridionale du collatéral se remarque une belle rosace, qui ne prend plus directement le jour, parce qu'on a adossé au mur une annexe inutile.

Plus haut encore, fermée à l'extérieur pour ne pas briser l'effet du pignon de cette annexe, se trouve une lucarne triangulaire ornée.

Sortons par le porche méridional. Nous nous trouvons devant la façade du transept sud.

C'est par cette partie que nous terminons la visite de l'église.

Cette façade date du XIV[e] siècle. Le caractère de sa construction n'accuse-t-il pas l'influence d'un style ogival méridional ?

Malgré tout, et malgré des ajoutes insensées, cette façade fait bel effet. Son pignon central, richement décoré de fenêtres et d'arcatures aveugles très ornées, est élancé. L'étage du milieu comprend une rosace polygonale, unique dans ce genre en Belgique.

De chaque côté de la façade s'élève une tourelle octogonale, élancée ; des galeries ajourées servant de garde-corps les relient au bas et au-dessus de la rosace.

Mais le portail d'entrée n'a plus son caractère primitif depuis les restaurations faites par l'architecte Dumont en 1845. Nous disons le portail, car ce n'est qu'apparemment que cette façade en montre trois. Ceux de gauche et de droite sont sans emploi et clôturés par des grilles qui défendent l'accès à des portes qui ne peuvent s'ouvrir !

Nous présentons au lecteur la reproduction de deux plans dressés par le restaurateur de 1845 (v. p. 164).

Le premier montre l'état du portail méridional avant la restauration de Dumont. On y remarque, à droite et à gauche du portail central, des hors-d'œuvre choquants.

Le second est le plan de restauration et de modification.

La petite façade à droite du spectateur, avec fausse porte, arcatures et rosace, est accolée au mur d'une petite annexe ajoutée sans doute pour le besoin de la cause : il fallait rem-

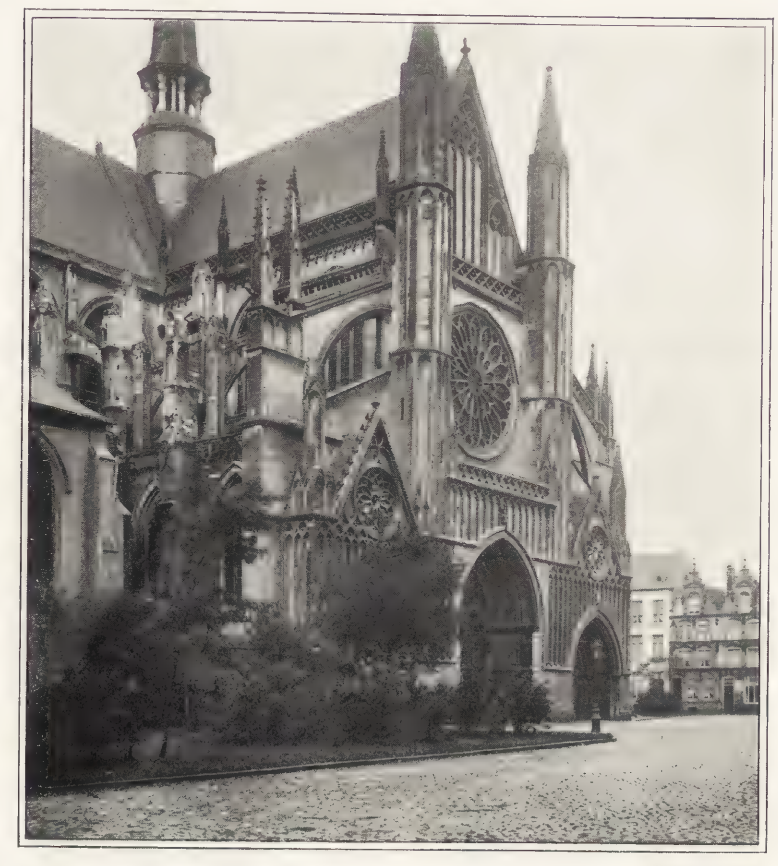


TRIFORIUM DU TRANSEPT SUD. Phot Antony.

plir le vide entre la chapelle absidale et la nouvelle façade projetée.

La petite façade à gauche a servi de nouvelle ornementation au porche qui s'y trouvait déjà.

On doit, certes, condamner cette recherche de modification illogique, de toilette neuve et de symétrie quand même, alors qu'il aurait fallu s'efforcer de reconstituer la façade primitive qui n'avait qu'un portail. Le collatéral n'avait pas de pignon, mais son mur façade sud était orné d'une rosace et d'une lucarne triangulaire.



Phot. Bertier. LE PORTAIL AU TRANSEPT SUD.

La restauration complète s'impose donc ici. Il faut, comme le dit M. J. Coomans, reconstituer le pignon méridional, entièrement défiguré et modifié dans ses parties essentielles.

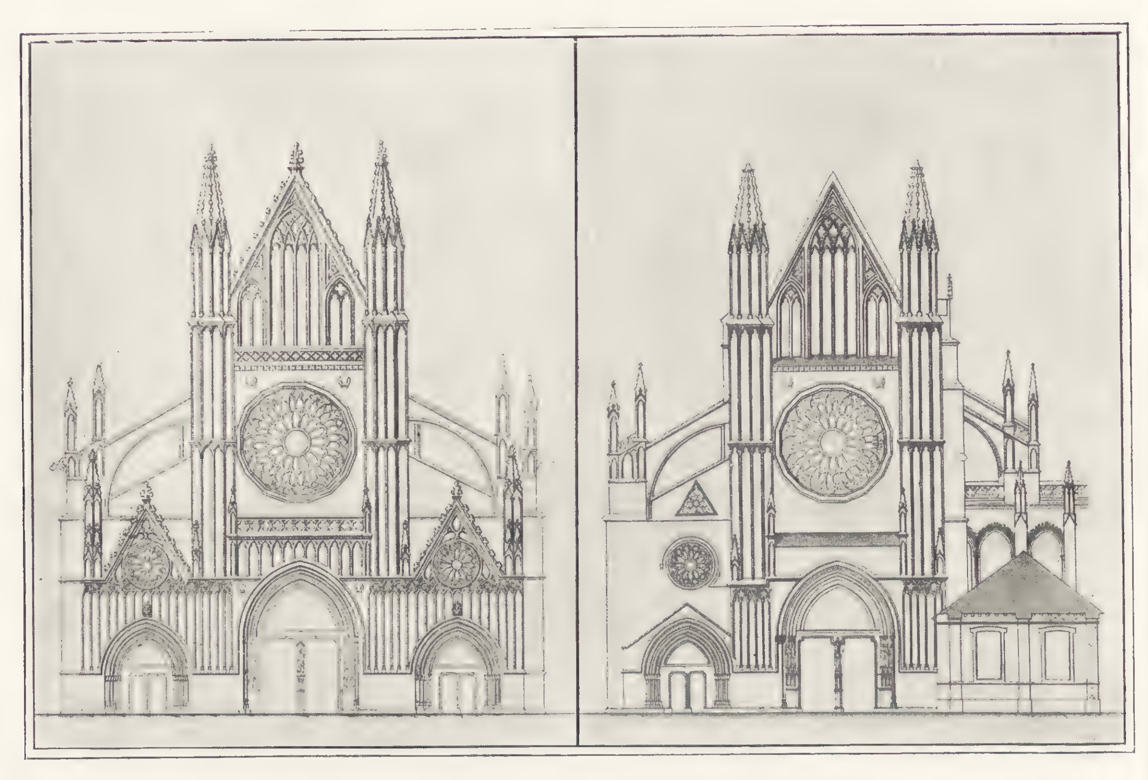
« La brique éliminée par le dernier restaurateur doit reprendre la place qui lui revient, notamment dans les parements. Le portail latéral, à droite, ajouté vers 1850, doit être supprimé ainsi que le contrefort et l'arc-boutant construit du même côté du transept. »

Le plan, que M. l'architecte J. Coomans nous permet de publier (v. p. 165), aideront le lecteur à comprendre le travail de restauration.

On y remarque tout d'abord, à droite, la suppression du réduit-annexe, du faux portail et de l'arc-boutant. Ces parties disparues, l'église reprendra de ce côté son cachet ancien, et permettra la vue ininterrompue sur les chapelles et les arcs-boutants de la nef et du transept.

A gauche, la rosace est dégagée et la lucarne triangulaire restaurée [1].

1. Le premier projet de restauration a prévu le maintien du petit portail donnant accès au collatéral du transept sud, l'architecte, M. Coomans, étant d'avis que ce portail a toujours existé Sur ce point les opinions furent partagées : d'aucuns prétendirent que le petit portail de gauche, renseigné sur le relevé de Dumont en 1844, ne faisait pas partie de



PORTAIL AU TRANSEPT SUD DE LA CATHÉDRALE D'YPRES.

Projet de restauration, de l'architecte J. Dumont, exécuté en 1845.

État antérieur à la restauration, relevé par l'architecte J. Dumont en 1844.

Cette partie réapparaît également dans sa simplicité primitive.

Le grand portail lui-même reçoit plusieurs modifications importantes.

La surcharge d'arcatures et de fenêtres aveugles du pignon disparaît pour faire place à deux baies latérales simples et à une baie centrale en maîtresse ogive, subdivisée en deux arcatures trilobées que couronne une rosace à cinq lobes. Les treize arcatures au-dessus du porche sont remplacées par d'autres au nombre de seize.

Les balustrades des galeries au-dessus et en dessous de la grande rosace centrale reçoivent un nouveau décor d'ajours carrés à quatre lobes plus élégants et plus purs.

Le porche, entre autres restaurations, se verra orné de statues d'un goût artistique douteux, et au tympan la scène représentant Notre-Dame de Thuyne entre deux anges, sera remplacée par une sculpture nouvelle, représentant le Couronnement de la Vierge.

Les tourelles d'angle auront leurs étages mieux accusés ; ainsi la base de l'étage

l'état primitif. Tout en maintenant sa manière de voir, M. Coomans dessina un second projet où ce portail ne figurait pas. Depuis lors, les démolitions ont fait découvrir des vestiges indiscutables du portail latéral ancien. Ce portail sera donc rétabli comme le prévoyait le premier projet, que nous reproduisons p. 165.



Arch. M. J. Coomans.

PROJET DE RESTAURATION ET D'ACHÈVEMENT
DE LA CATHÉDRALE D'YPRES. FAÇADE SUD.

supérieur sera portée au niveau de la galerie supérieure. Les arcatures seront renouvelées : la disposition en sera plus logique, le dessin mieux réussi.

Le nouveau portail n'aura pas moins de grandeur que celui qu'on verra disparaître, il sera plus en rapport avec le caractère général du transept qu'il termine ; et, malgré un peu moins de symétrie, sera plus en harmonie avec toute l'église.

L'aspect général sera nouveau, et certaines personnes regretteront le portail disparu. Nous ne pourrons pas leur donner raison ; la plupart, d'ailleurs, se feront, comme tout le monde, bien vite à cette nouveauté, si on peut appeler ainsi la reconstitution aussi fidèle que possible d'une disposition primitive.

La restauration de cette façade est évaluée à fr. 118,722.11.



Il est à espérer qu'après ce travail on entamera sans tarder les retours du transept sud. Le devis global du portail sud et des retours du transept s'élève à 182,000 fr.

Quant à la restauration du transept nord (évaluée à 34,000 fr.), il s'agit, entre autres, de rétablir dans son état primitif le raccord de l'ancien dortoir de la prévôté avec le mur pignon du transept nord. Ce pignon a été restauré dans l'état actuel en 1867. A cette époque on coupa le toit de la prévôté, qui masquait la partie de ce transept, afin de dégager celui-ci et de l'orner. Nous n'insistons pas pour le moment sur cette partie, espérant pouvoir présenter sous peu aux lecteurs du *Bulletin* les restaurations à faire au fameux *Claustrum Sancti Martini*. Comme le cloître fait un tout avec la cathédrale, ancienne église de monastère, ancienne collégiale des chanoines, de même la restauration des deux édifices se tient et constitue un ensemble indivisible.

Il est donc à souhaiter que la restauration du cloître, déjà projetée, sera à bref délai chose décidée, les plans de M. J. Coomans étant pour le moment aux études et à l'inspection.

Cette nouvelle restauration ne sera pas seulement de grande utilité ; elle est de nécessité absolue, si l'on ne veut voir tomber en ruines irréparables un monument également unique en son genre.

Saint-Martin, le Cloître et les Halles feront un trio de restaurations dont Ypres aura le droit d'être fière, aucune ville ne possédant des monuments aussi grandioses et aussi renommés.



Nous avons dit que, présentement, il ne s'agit que de la restauration extérieure du monument. Il faudrait aussi une restauration intérieure, une restauration de la décoration, une restauration du mobilier. M. Coomans profite de la présentation de ses plans pour dire un mot de ces travaux.

Nous avons cité en passant le maître-autel, nous ne nous y arrêterons plus, nous ne signalerons pas d'autres meubles. La décoration de l'église, sa polychromie en rapport avec son caractère architectural est chose plus importante.

Jadis la cathédrale était polychromée. Les voûtes, dont les nervures étaient dorées, portaient des peintures à fresque. Les murs

plats portaient aussi une décoration picturale.

Un tableau votif de 1645, conservé dans la chapelle du Doyen et représentant l'intérieur de l'église, indique parfaitement que les voûtes étaient, à cette époque, rehaussées de couleur. Aujourd'hui, elles n'offrent plus que des pierres nues... « Là où les appareils présentaient des irrégularités, soit comme couleur des matériaux, soit comme construction, on a figuré les joints sur un enduit. » Toutefois les murs portent encore une ornementation picturale dans l'abside de la chapelle de Notre-Dame de Thuyne; mais cette nouvelle polychromie ne peut certainement pas passer pour modèle. Celle à l'abside de la chapelle des Ames du Purgatoire, toute récente, très légère et très sobre, a plus de mérite.



Phot. J. Boone.

LE TRANSEPT NORD ET LE CLOITRE.

Il faudrait orner les nervures, les saillies, les ornements de légères dorures et de couleurs choisies; il faudrait une peinture artistique sur les pans des murs et les panneaux des voûtes — afin de rehausser les lignes et les décors architecturaux.

Cela se fera-t-il jamais? Il y a peu de temps [1], Égée se demandait encore à propos des vestiges de peintures murales de l'église Sainte-Walburge à Audenarde : « Restaurera-t-on ces peintures? les remplacera-t-on? *l'église sera-t-elle oui ou non*

1. *Bulletin*, 6e année, p. 224.

décorée? Et, dans la négative, quelle est la bonne raison archéologique ou esthétique qui s'oppose à la polychromie des églises ? Elle n'a jamais été produite. »

M. Coomans écrit très bien :

« Il est vraiment fâcheux, au point de vue de l'art et de l'histoire, de constater que la polychromie ne parvient pas à reprendre la place importante qu'elle occupait au moyen âge dans nos plus beaux édifices religieux.

» Les errements suivis sous ce rapport, à l'époque de la Renaissance, semblent vouloir perdurer. La rénovation artistique, qui s'est accusée si intense pour les autres branches de l'art, ne s'est pas encore produite pour la peinture religieuse ou tout au moins elle n'a pu aboutir à des résultats pratiques. »

Nous remercions encore une fois M. l'ingénieur-architecte Coomans, de l'amabilité avec laquelle il nous a permis, en faveur des lecteurs du *Bulletin*, d'user de ses plans et dessins et de puiser dans le savant mémoire qui les accompagne. Nous le félicitons vivement de l'honneur qui lui échoit de pouvoir se vouer, à Ypres, à la restauration des plus beaux monuments de la Belgique; nous le félicitons pour ses plans et projets, conçus d'après toutes les règles de l'art et qui, approuvés définitivement, n'attendent plus qu'une fidèle exécution.

J.-B. D.

LA PEINTURE DÉCORATIVE AU SALON TRIENNAL DE BRUXELLES.



QUI eût songé, il n'y a pas longtemps, que le Salon triennal pût intéresser un jour notre *Bulletin*.

La distinction entre ce qu'on était convenu d'appeler, je ne sais trop pourquoi, l'art pur et l'art appliqué, faisait considérer comme indigne des préoccupations de l'artiste tout travail qui n'eût pas la secrète ambition ou la prétention avouée de solliciter ou de réclamer l'hospitalité d'un musée ou d'une place publique.

L'œuvre d'art entreprise pour elle-même paraissait un concept supérieur qui eût souffert de la promiscuité avec le travail subordonné à une considération utilitaire ou nécessitant l'intervention de l'artisan.

Peintres et sculpteurs n'avaient en vue que le Salon et plaignaient celui que la nécessité rendait esclave de l'architecte ou du client.

De fait, le travail sur commande méritait généralement le discrédit dont, en principe, il ne devait pas être frappé, parce que les meilleurs artistes s'en abstenaient et que les autres ne pouvaient diriger le goût du client et tirer parti des éléments fournis par l'architecte.

Il fallut la poussée ruskinienne pour sortir de ce cercle vicieux.

L'esthétique nouvelle, l'art nouveau, ce n'est en somme que la réhabilitation des arts mineurs et Ruskin, comme Morris, se plaisait à rendre hommage à l'initiateur du mouvement, le néo-gothique Pugin.

Chez nous un travail parallèle, sous l'impulsion de maître Jean Bethune, rencontrait le dénigrement systématique de la routine dirigeante.

On en admit le résultat sous une étiquette étrangère; on l'imita dès lors sans en pénétrer les principes.

On fit du genre anglais, puis du viennois ou du hollandais ; il fallait seulement redevenir national ; c'est ce à quoi les artistes étaient le moins préparés.

Entre reconnaître platoniquement la subordination de tous les arts à l'architecture et mettre ce principe en pratique, il y a un abîme. Pour le franchir il faut s'accrocher aux ronces épineuses qui sont les exigences techniques des matériaux œuvrés.

C'est peut-être la difficulté que les artistes incomplètement formés éprouvent à contenir leur imagination dans les bornes fixées par le premier des arts, qui les a tenus éloignés des travaux en connexion intime avec la construction.

Les premiers essais de l'art appliqué moderniste ont eu pour objet le bibelot, la bijouterie, les accessoires du mobilier.

Puis, timidement, on s'en est pris au meuble lui-même, pour en arriver enfin à concevoir, dans son unité artistique, l'appartement complet, l'habitation entière.

On peut n'être pas d'accord sur la valeur intrinsèque de cette réhabilitation de l'art appliqué. On peut critiquer les graves erreurs, les impérities flagrantes, les impardonnables abus du talent et de l'habileté technique aux dépens du bon goût et du bon sens. Le fait n'en est pas moins important ; ce tournant de l'histoire de l'art est plein de promesses... et de dangers.

Le principe est posé, disons mieux, reconnu. L'intérieur, la maison aussi bien que l'édifice public est une entité qui, en toutes ses parties et par leur réunion, constitue une œuvre d'art et n'est plus seulement la place quelconque susceptible d'abriter des chefs-d'œuvre.

Ce concept si naturel aux belles époques de l'histoire de l'art, alors que l'on ne concevait pas une œuvre peinte ou sculptée sans en prévoir la destination, ce concept, dont se pénètre de plus en plus le public, les artistes l'appliquent plus volontiers sous la forme dite d'art nouveau que sous les aspects consacrés par la tradition.

Quelle que soit la valeur d'une imitation, elle m'intéressera toujours moins qu'une œuvre originale, toute imparfaite qu'elle soit.

Les styles sont pour les artistes des guides très sûrs sans doute, mais qui annihilent trop souvent la personnalité et ne sont plus, tels qu'on les pratique, l'expression d'une âme collective.

Les œuvres d'art appliqué que nous montre le Salon trahissent trop encore l'insuffisante préparation des artistes. Ce n'est plus l'art appliqué à l'objet mais l'objet appliqué à l'art.

L'originalité est cherchée ; l'imagination l'emporte très souvent sur le raisonnement et les qualités techniques sont sacrifiées à l'effet.

L'impression première est favorable, mais l'analyse montre des défauts qu'une étude

*

plus approfondie des moyens eût fait éviter.

Plus d'un artiste a conçu l'œuvre d'art appliqué comme un tableau et n'a pu se résigner à renoncer à une ligne ou à une forme harmonieuse sur le papier, illogique dans la construction ou d'une réalisation particulièrement difficile, tels les feuillets de verre déchiquetés en nombreuses courbes rentrantes qui se retrouvent dans presque tous les vitrages mis en plomb.

L'artiste devrait, sinon pratiquer, du moins connaître le métier pour lequel il dessine. Il doit pouvoir diriger l'ouvrier.

Cette difficulté en arrête beaucoup. Elle est, à tout prendre, un moindre écueil que les chausse-trappes dont est semée la voie de celui qui aborde la peinture décorative.

L'artiste habitué à commander son châssis après avoir arrêté sa composition se trouve singulièrement désorienté quand il se voit imposer la surface, l'éclairage, la distance quand bien même, ce qui n'est pas toujours le cas, le sujet et le coloris, voire la dimension des figures, ne sont pas commandés par l'ambiance.

C'est le problème de mise en page tel à peu près qu'il se présente dans la composition d'un triptyque ou d'un chemin de croix mais avec en plus des contingences infiniment variables et délicates.

Beaucoup de panneaux exposés au Salon n'ont pas abordé ces difficultés. L'auteur du « Prométhée » avoue même naïvement dans la notice du catalogue : « Peinture décorative pouvant orner un temple de la science, une université, un institut... »

Ce serait à l'architecte de s'accommoder de l'élucubration du peintre, ce qui est absolument illogique.

Charles Baes, dans son projet de verrière pour le grand escalier du Palais des Académies, paraît obsédé par le caractère de l'institution; ne lui reprochons donc pas trop cette composition froidement classique.

Ce vitrail ressemble à une fresque (typographe, attention !) un caricaturiste pourrait s'en inspirer pour faire une frasque à nos savants nationaux en prêtant leurs têtes aux pontifes de la science antique. Ce ne serait peut-être pas respectueux, mais combien plus spirituel et moderne. L'Académie est-elle si vieillotte ? ne le lui faites pas proclamer elle-même.

Le décor mural destiné au vestibule du Musée ancien, par Montald, montre une interprétation plus libre et plus littéraire de l'antiquité réalisée par des moyens très raffinés dans leur simplicité voulue. Montald a paré l'art classique de la poésie des quattrocenti.

L'engouement actuel pour les préraphaélites aidant, il a imprimé à son œuvre une allure moderniste assez calme pour n'être pas déplacée dans le monument auquel il la destine.

Les nombreux panneaux coupés de portes sont équilibrés et reliés entre eux par les lignes d'un paysage synthétique, où le défaut trop commun du trompe l'œil est relativement évité.

Cette importance du fond est légitimée par la grande dimension en hauteur des panneaux.

Un pavement en mosaïque et un plafond très sobre, représentant la voie lactée, complètent l'ensemble.

Il serait téméraire de porter sur l'œuvre un jugement définitif, les deux panneaux

exhibés au Salon se présentant sous un éclairage qu'ils n'auront pas au Musée ancien.

Le coloris général est bleu rehaussé d'or. Quelques notes violacées soutiennent des carnations discrètes et les verts du terrain sont adoucis par des fleurettes blanches.

Des touches blanches accrochent la lumière aux bons endroits, atténuant par opposition ce que les parties dorées pourraient avoir de trop brillant.

Ce parti pris de couleur convient au décor mural. Mais il faudrait se garder de présenter le système comme un principe ; il marque bien plutôt la prudente réserve de celui qui craint les mécomptes d'une polychromie inégalement soutenue.

Le coloris conventionnel chez les émules de Montald devient presque une grisaille; il l'est sans plus de prétention dans le panneau décoratif de la cheminée de Sneyers, par Berchmans, où il réalise parfaitement l'effet d'ensemble voulu par l'architecte.

On ne peut malheureusement apprécier au même point de vue les œuvres de Fabry (l'Expansion coloniale), de Ciamberlani (projet décoratif), de Tytgat (sainte Cécile). Je ne fatiguerai pas les lecteurs par une analyse de chacune de ces peintures ni d'autres qui ne les valent pas; ils auront d'ailleurs constaté aussi bien que moi la vérité de ce que je disais en commençant.

De l'ensemble de ces grandes compositions se dégage une conclusion que le choix des sujets et la manière dont ils sont rendus impose à celui qui ne s'inquiète pas seulement de la virtuosité technique dans l'art.

Nos peintres ne se préoccupent généralement pas assez des études historiques et littéraires qui pourraient les inspirer.

Ce n'est pas tout d'avoir laissé à la porte de l'Académie ou de l'Institut le bagage mythologique ; il le fallait remplacer.

Quelle nécessité y a-t-il de représenter des idées abstraites par l'abstraction du vêtement chez les personnages qui les figurent ?

De là ces compositions où le naturalisme du modelé proteste contre le conventionnel du coloris.

Plus d'un peintre, et non des moindres, avoue franchement qu'il ne se prive des ressources qu'offre la draperie, et mieux encore le costume, qu'à cause de la difficulté de styliser le vêtement.

Cela s'apprend ; malheureusement la méthode consacrée ne l'enseigne qu'après le reste... Et combien vont jusque-là ?

On objecte que l'artiste trouve dans les abstractions philosophiques et dans la poésie néo-païenne assez de prétexte à peinture pour ne pas avoir besoin de rechercher les sujets historiques ou légendaires, qui exigent des études approfondies de l'archéologie ou tout au moins des compositions laborieuses.

Le caractère même de ces sujets restreint leur application, tandis que conviennent partout les conceptions idéales synthétiques, le symbole, l'allégorie.

Or, ces sujets-là par leur universalité ne peuvent, dit-on, être concrétisés dans une formule locale, revêtir la mode d'une époque. Tout au plus pourrait-on se le permettre dans une décoration de style médiéval.

Que le moyen âge offre une riche documentation à la peinture monumentale, ce n'est pas une raison pour réserver au praticien de ce style la faculté de puiser dans ses trésors.

Les préraphaélites anglais ne s'en sont pas

privés. A la triennale même, l'exemple de Walter Crane (The Conquerors) prouve que le costume convient, qu'il aide puissamment à traduire en couleurs une conception littéraire et abstraite. Il appartient à l'imagination de l'artiste d'éviter le reproche d'anachronisme par l'habile interprétation personnelle des documents dont il s'inspire.

Les tapisseries flamandes du XVIe siècle fournissent maint exemple de cette liberté d'interprétation. Les fresques de l'hôtel Busleyden, à Malines, sont un des rares spécimens que nous possédions de la peinture monumentale civile au début de la Renaissance. Quoiqu'elles ne soient pas irréprochables à plusieurs points de vue, il est piquant d'opposer la richesse d'invention de nos anciens maîtres à la pauvre banalité des néo-classiques.

Qu'ils ne soient pas séduits par le costume contemporain, je le conçois sans peine, quoique de Feure soit parvenu à le styliser [1]; mais encore, s'ils ne veulent pas chercher plus loin, ils trouveront un stimulant dans les costumes que d'excellents artistes ont dessinés pour le théâtre, en s'inspirant uniquement du caractère des personnages et de l'effet scénique. Tels sont, par exemple, les compositions de Knopff pour les drames wagnériens ou pour le théâtre de Maeterlinck. C'est bien la preuve que le symbolisme personnifié ne se refuse pas au costume.

Un lecteur occasionnel du *Bulletin* trouvera peut-être que j'ai répandu beaucoup d'encre pour combattre indirectement le nu dans l'art.

1. N. D. L. R., ainsi que les Japonais.

Sans doute la préoccupation morale a plus de raison d'être dans une peinture décorative qui, par sa destination, s'impose à la vue d'un public plus étendu; mais pas n'est besoin de se placer à ce point de vue.

Le costume dans le décor mural à personnages répond aux règles générales du genre fort bien comprises des anciens maîtres.

La peinture murale exclut la perspective. « Il faut, dit L. Boileau [1], supprimer les grandes étendues du ciel ; les sujets doivent remplir le cadre; l'ensemble doit être conçu de telle sorte que le champ du décor paraisse abondamment meublé, *que les personnages s'y sentent les coudes* et que le milieu où ils se meuvent soit non comme un site de plein air, mais comme la scène de théâtre ou un espace étroitement borné par toutes sortes d'accessoires explicatifs du drame. »

Je ne prétendrai pas que ces règles ne puissent souffrir d'exception, mais il semble, à en juger d'après le Salon, que nos artistes font de l'exception la règle. Il ne faut pas cependant que leur exemple la fasse oublier.

Une exception, par exemple, que je ne saurais blâmer, c'est le paysage décoratif traité à la manière de Vierin, dans le compartiment des frères de Coene.

La subordination du peintre à l'architecte n'a pas, que je sache, été mieux observée au Salon. Une même pensée a évidemment inspiré les collaborateurs : le caractère flamand et même régional de l'art nouveau.

Cette synthèse de la campagne courtraisienne n'évite pas absolument l'écueil de la perspective en décoration murale ; mais,

1. *L'Architecture*, 1899, p. 21.

réduit aux proportions d'une frise coupée par les supports du plafond, le paysage stylisé échappe aux inconvénients trop sensibles du trompe-l'œil à hauteur du rayon visuel.

J'aurai d'ailleurs à revenir sur l'usage de la frise décorative, que l'art nouveau semble affectionner. J'en aurai l'occasion en étudiant l'œuvre de quelques artistes, tels Sneyers, Van de Voorde, Serrurier ou les frères de Coene, qui représentent le mieux la forme nationale de l'architecture intérieure moderne.

DE WOUTERS DE BOUCHOUT.

L'ÉGLISE S.-NICOLAS A BRUXELLES ET SES ABORDS.

AUCUN Bruxellois n'ignore le tracé défectueux des rues aux abords de l'église Saint-Nicolas. Beaucoup s'étonnent qu'un tel état de choses puisse perdurer ; bien peu soupçonnent la complexité de la question.

Ses causes premières sont celles qui ont amené la transformation de beaucoup de rues et de quartiers du vieux Bruxelles, mais elles se compliquent de deux circonstances spéciales.

D'abord des travaux ont été entrepris à proximité, soit avec des prévisions insuffisantes, soit sans considération du maintien obligé de certaines situations anciennes. L'alignement, en face du côté nord de l'église, d'une rangée d'immeubles modernes n'a pu être raisonnablement arrêté que dans la croyance ou bien de la disparition prochaine de l'église ou bien de l'abandon relatif des anciennes artères centrales au profit des nouveaux boulevards. L'expérience a montré que ces deux prévisions étaient également mal fondées.

En outre, le problème gagne en importance et sa solution en difficulté par le fait de la situation centrale de l'église. Il ne faut pas songer à détourner la circulation qui se presse à cet endroit, c'est à celui-ci même que doit s'appliquer le remède.

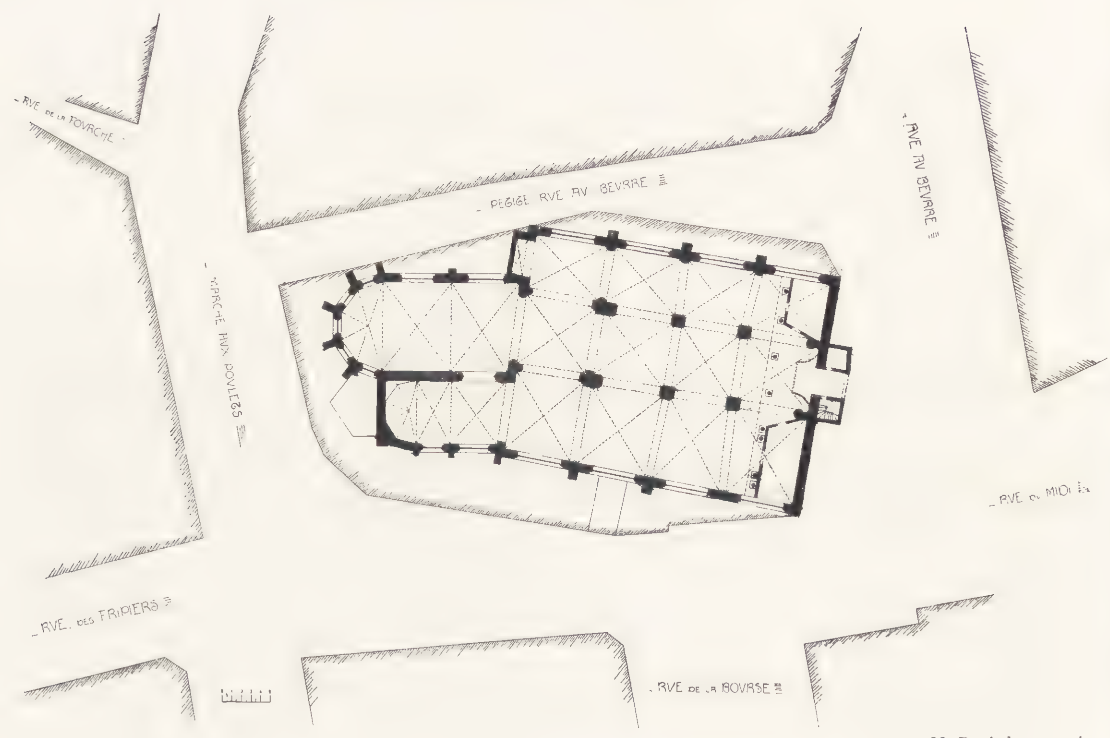
Tels sont les éléments que nous voudrions développer pour poser le problème, l'examiner sans parti pris et essayer de le résoudre.

I. LE PROBLÈME.

L'église Saint-Nicolas se trouve au cœur de l'ancienne cité. On a découvert non loin de ses murs des substructions qui sont probablement les vestiges du bourg primitif [1]. A peu de distance est la Grand'Place, centre de la vie publique entouré de tant d'anciens centres commerciaux dont nous retrouvons le souvenir dans les dénominations des places et des rues : Marché-aux-Herbes, aux Poulets, au Fromage, aux Grains, Halle aux Blés, etc.

Le centre commercial de la ville, en

1. Voyez *National bruxellois*, 11 mars 1907.



PLAN DE L'ÉGLISE SAINT-NICOLAS. ÉTAT ACTUEL.

Relevé par M. Dankelman, arch.

dépit des grandes transformations amenées par le voûtement de la Senne, ne s'est pas considérablement déplacé. Il s'est étendu vers le Nord; la Bourse et les Halles en sont devenues les pivots, et si la Grand'-Place tend de plus en plus à perdre son ancien rang, c'est précisément à raison des conditions de la voirie environnante. Mais, l'église Saint-Nicolas, située entre le cœur de l'ancienne cité et le nouveau noyau commercial, continue à faire partie du centre de la ville. En face de la Bourse de Commerce, elle se trouve au croisement de l'une des voies reliant les gares du Nord et du Midi et de la route mettant en relation directe l'Est et l'Ouest, la porte de Namur et la porte de Flandre, les deux importants faubourgs d'Ixelles et de Molenbeek. En outre, par la Grand'Place, aboutissent à cet endroit des voies de grande activité, telles que la rue de la Violette et le Marché-au-Fromage, amorcées aux quartiers populaires et commerçants qui s'étendent jusqu'à la Porte de Hal.

Pour relier ces artères abondantes, les environs de la Grand'Place et de l'église Saint-Nicolas n'offrent que des rue étroites, dont l'insuffisance apparaît au premier coup d'œil jeté sur la carte.

Entre la Bourse et l'angle nord-ouest de l'église se trouve, en effet, un passage des plus périlleux. Le charriage des rues avoisinantes (rue au Beurre, rue de la Bourse, rue du Midi, rue des Fripiers), se presse d'une manière effrayante à ce croisement et dans tout le boyau de l'entonnoir dont la nef nord de l'église forme l'un des côtés.

Il n'est donc pas étonnant que l'on ait vu se produire de nombreux projets pour l'amélioration de la voirie à cet endroit.

En cette matière, toutes les solutions se ramènent à deux principes. Le premier implique la transformation radicale, la destruction des quartiers anciens, aussi pleins de souvenirs historiques et de signification morale que d'activité. L'autre consiste à détourner la circulation, à créer des voies nouvelles en guise de dérivatifs ; employé sans discernement, celui-ci a pour conséquence de faire le vide dans les vieux quartiers, de les transformer en morceaux de ville morte, en souvenirs archéologiques. Mais il a moins que l'autre le grave défaut d'amener une perturbation, quelquefois irréparable, dans la vie commerciale des quartiers transformés.

Au surplus, ni l'une ni l'autre de ces solutions ne sont toujours praticables avec succès. Qui donc oserait encore proposer de porter atteinte à la Grand'Place de Bruxelles, cet ensemble architectural incomparable, que depuis des années l'administration communale s'efforce d'embellir à grands frais ?

Quant à la méthode des dérivatifs, elle n'a cessé d'être mise en pratique. Cependant quel en est le résultat ? Les boulevards du centre sont un dérivatif aux rues Neuve et du Midi. La rue Neuve est-elle moins animée [1] ? La rue du Lombard, prolongée et mise en relation directe avec la rue Saint-Jean et avec le Coudenberg, détournera en partie la circulation de la rue de la Madeleine et de la rue de la Violette. Si elle aide à dégager la Grand'Place, à la délivrer du trop plein que ses rues aboutissantes ne peuvent actuellement recevoir sans danger, il est clair qu'elle ne modifiera guère la



ÉGLISE SAINT-NICOLAS. FAÇADE VERS LA RUE DU MIDI. A GAUCHE LES IMMEUBLES MODERNES ET LE PASSAGE DANGEREUX VERS LA RUE DES FRIPIERS.

1. L'exemple de la rue Neuve suggère des réflexions. On admit longtemps comme un axiome que la vie moderne veut des rues larges, qu'entre deux rues, elle préfère la plus large Or, la rue Neuve, vieille rue étroite, n'est pas moins fréquentée que le boulevard du Nord ; elle est préférée à celui-ci. D'autre part, la rue du Midi, rue large, suivie d'une avenue plus large encore, et rectiligne, est relativement abandonnée. Ce qui prouve deux choses : primo, qu'il faut raisonner les tracés des rues, comme on doit raisonner le plan d'une maison. La règle arbitraire est mauvaise conseillère. En second lieu, le calcul ne suffit pas. Une rue doit plaire au sentiment. Raison et goût interviennent. C'est affaire d'harmonie. C'est affaire d'art.

situation aux environs immédiats de Saint-Nicolas. Une partie de son charriage sera ramenée par la rue du Midi, vers cet angle de la Bourse et de la rue des Fripiers où déjà la circulation se presse dans les conditions les plus anormales. D'autre part, que deviendra le débouché du Marché-aux-Herbes après les transformations du quartier de la Putterie ?

Enfin, si la Grand'Place sera allégée, elle ne sera pas privée cependant d'une circulation encore importante. Il est même à souhaiter que tel ne soit pas le résultat du prolongement de la rue du Lombard, et pour l'éviter, il est bon que de meilleures relations soient établies entre la Grand'Place et le Marché-aux-Poulets.

Il est évident que l'utilité des dérivatifs est illusoire dans l'espèce et qu'il n'est de vrai remède que dans la transformation du quartier Saint-Nicolas lui-même.



La démolition de l'église se présente à première vue comme la solution indiquée nécessaire et, ajoutons-le, facile. Il n'en est rien, cette solution simpliste et brutale, n'est point la bonne ni la belle solution. Celle-ci veut la conservation de l'église.

1. Nous tâcherons de le montrer, d'abord, au point de vue esthétique.

Relativement à la Bourse et aux artères qui se rencontrent autour de l'église actuelle, la disparition de celle-ci serait malheureuse. La place ainsi formée deviendrait, après l'élargissement des rues, un carrefour sinon laid, du moins dangereux [1]. L'emplacement demande à demeurer bâti [2].

Pourquoi, dès lors, ne pas y conserver l'église ? Celle-ci est très intéressante au point de vue architectural et artistique et il est surprenant qu'elle n'ait point jusqu'ici retenu davantage l'attention des archéologues. Sans doute elle est complètement défigurée, masquée, à l'intérieur par des plâtras ou des crépissages indignes, à l'extérieur par des masures accolées à ses flancs. Elle a beaucoup souffert de l'action du temps ; le bombardement de 1695 a occasionné à ses nefs des ruines déplorables suivies de restaurations plus déplorables encore. Son cas cependant ne diffère pas essentiellement de celui de beaucoup d'églises, il y a cinquante ans, dont la restitution de l'ancien état ou le retour à un état décent ont été parfaitement possibles.

Espérons que l'on pourra entreprendre bientôt une étude archéologique de l'église Saint-Nicolas. Il n'est possible de dégager

1. SITTE, dans *l'Art de bâtir des villes*, a établi *par des chiffres* que, loin d'assurer la circulation, le carrefour en multiplie les dangers dans des proportions considérables. Bruxelles a connu un exemple de cette vérité après la démolition du temple des Augustins. La création de la place de Brouckère n'a guère avantagé la circulation, et elle n'est qu'un embellissement fort discutable. Elle n'est supportable que grâce à ses dimensions passablement proportionnées à celles des rues avoisinantes. Mais le tracé et le débouché symétrique de celles-ci en font cependant une place peu réussie. Enfin, pour rendre la circulation praticable et éviter que cette place ne devienne un *carrefour des écrasés*, il a fallu y établir au centre un vaste terre-plein. Le monument colossal qu'on a cru bon d'y élever, pour corriger un peu ce grand vide mal encadré et donner un point d'appui au regard qui s'y perdait, est encore insuffisant.

2. Un projet récent proposait d'y élever une annexe de la Bourse.



ÉGLISE SAINT-NICOLAS, A BRUXELLES.
CLOTURE DU CHŒUR



INTÉRIEUR DE L'ÉGLISE SAINT-NICOLAS.
VUE DE LA NEF.

complètement le caractère et les beautés de la construction ancienne qu'à la condition de procéder à des fouilles qui amèneront plus d'une découverte. Dès à présent, toutefois, certaines qualités de l'architecture se devinent. Le plan du chœur est remarquable par l'élégance de son tracé et par la pureté de ses proportions ; certains détails apparents, tels que des nervures, des consoles historiées, des chapiteaux sculptés, l'abside extrêmement intéressante de la chapelle de Notre-Dame de la Paix, etc., etc., permettent de soupçonner bien des beautés cachées. Quant à l'ensemble, il faut, avant de juger, ne pas oublier que les piliers de la nef, notamment, sont noyés dans d'épais caissons de mortier et qu'ainsi les proportions et les lignes ont été annulées [1].

L'église Saint-Nicolas se compose de parties d'époques diverses. Sous toutes réserves d'un examen plus approfondi, nous sommes d'avis que les nefs sont les plus anciennes, mais qu'elles ont subi de fréquents remaniements et peut-être des reconstructions. Le transept, le haut chœur, puis, enfin, le chœur latéral ont été successivement élevés.

L'église Saint-Nicolas n'est pas seulement remarquable en elle-même, elle constitue un embellissement pour le quartier. Vue de la rue des Fripiers et de la rue Neuve elle offre au regard un fond très heureux. Depuis les Galeries Saint-Hubert, son clocher se perçoit dans l'axe du Marché-aux-Poulets et contribue à augmenter le pittoresque et le charme de cette rue [2].

Si l'église était dignement restaurée, elle embellirait encore les perspectives de la rue du Midi, de la rue de la Bourse et de la rue au Beurre, depuis la Grand'Place.

Démolir l'église Saint Nicolas serait donc amoindrir, sans équivalent, le patrimoine artistique de la ville. De telles entreprises ne sont défendables que si leur absolue nécessité est démontrée.

1. Nous ne parlons pas du mobilier de l'église, dont certains morceaux sont très intéressants et pourraient être remployés lors de la restauration (notamment la grille du chœur).

2. Un nouvel alignement est décrété pour cette rue. Il aurait pour effet de détruire la courbe si jolie et si aisée du tracé actuel. Il est à noter que les irrégularités et les asymétries de beaucoup de rues et de places anciennes ne sont choquantes que sur le papier. Dans la réalité, elles ne sont guère perceptibles et constituent même souvent un élément de commodité pour la circulation et de beauté pour la vue.

2. Ajoutons que l'église Saint-Nicolas n'est pas moins intéressante sous le rapport historique. Elle est un des temples les plus anciens de la ville ; elle fut l'église du magistrat ; elle renferme les sépultures de nos anciens échevins ; des faits nombreux lient son histoire à celle de la cité ; elle était flanquée du beffroi communal ; elle est le siège de la statue de Notre-Dame de la Paix, image miraculeuse considérée par les ancêtres comme une égide de la ville.

3. Les intérêts matériels du quartier exigent le maintien de l'église ; une église est un centre, une occasion de transactions dont profitent les alentours. On s'explique que, par une pétition couverte de cinq cents signatures, les commerçants du quartier aient demandé au Conseil communal la solution de la question par le maintien de l'église, sinon à l'endroit actuel, du moins à proximité.

4. Enfin les intérêts du culte réclament aussi ce maintien. Nul ne peut dénier aux paroissiens et aux autorités religieuses le droit d'élever la voix en une matière où ils sont les meilleurs, on pourrait dire les uniques juges. Or l'église, d'après eux, doit subsister à cet endroit ou dans un rayon très rapproché.

L'autorité ecclésiastique a refusé la suppression de la paroisse en invoquant les nécessités du service religieux de la ville. Il est à noter qu'à l'intérieur du rayon formé par le Coudenberg, la Chapelle, le Bon-Secours, Sainte-Catherine, le Finistère, Sainte-Gudule, c'est-à-dire à l'intérieur de la ville ancienne, il ne se trouverait, après la disparition de Saint-Nicolas, aucune église ! Le centre serait complètement dégarni. Il est curieux d'observer que les églises que nous venons de nommer occupent des points relevés sur ou en dehors d'une ligne correspondant aux anciens remparts du XIIIe siècle.



INTÉRIEUR DE L'ÉGLISE SAINT-NICOLAS.
VUE DU CHŒUR PRISE DE L'AUTEL.

L'église Saint-Nicolas est donc bien l'église centrale de Bruxelles. Rien d'étonnant à sa fréquentation : elle est trop étroite pour contenir les fidèles qui s'y pressent aux messes dominicales. Elle est le siège d'une dévotion célèbre et très populaire. Les besoins religieux, envisagés isolément, réclameraient donc sa reconstruction sur un plan quelque peu agrandi.

Tout cela étant, la meilleure solution, au

point de vue pratique et économique, n'est-elle pas le maintien de l'église à l'emplacement actuel ?

II. LA SOLUTION

Ces conditions dans lesquelles notre projet a été conçu montrent les différents buts que nous avons visés : amélioration du quartier de Saint-Nicolas par l'élargissement de la voirie et le maintien de l'église. Nous n'avons pas voulu songer, ce qui est relativement facile, à de grands remaniements : nous avons cherché une solution qui renfermât un maximum d'avantages moyennant un minimum de dépenses et nous croyons y avoir réussi.

Sans doute, notre projet cotoie des questions déjà soulevées, telle que la transformation du quartier de la rue de la Fourche. Elles n'ont pas été perdues de vue, mais nous les avons laissées à l'écart après nous être représenté deux choses : 1° qu'il convient d'aller au plus pressé, c'est-à-dire de guérir avant tout l'engorgement de la rue des Fripiers et 2° qu'ensuite notre projet ne contrarie aucun autre travail avoisinant; que, bien au contraire, il lui est très adaptable, et que, s'il y a lieu d'en tenir compte, ce ne peut être que dans l'établissement des amorces aux extrémités de notre plan.

Pour rendre ce fait plus apparent nous avons voulu indiquer diverses améliorations possibles aux environs immédiats. Ces améliorations auraient pour résultat d'augmenter, dans une mesure sérieuse, l'effet utile du projet, concurremment avec l'effet esthétique. Elles consistent 1° dans l'élargissement de la rue au Beurre (nous en reparlons plus loin) ; 2° dans un nouvel alignement de cette rue, face au côté ouest de l'église, dégageant la façade de la Bourse et créant à cet endroit une petite place triangulaire, très favorable à la circulation et à l'aspect ; 3° départ de la rue de la Fourche élargie à l'endroit le plus convenable esthétiquement et pratiquement ; 4° on pourrait, peut-être, reculer, sans désavantage, de quelques mètres l'alignement du Marché-aux-Herbes entre la rue de la Fourche et la rue des Fripiers ; mais ces deux derniers points demandent un examen plus approfondi [1].

La seule disposition essentielle de notre projet consiste dans l'expropriation de la Petite rue au Beurre, comme conséquence du redressement de l'église.

Au surplus, en cela même, notre étude ne constitue qu'un avant-projet. Nous avons seulement voulu indiquer son principe, le faire valoir et lui donner une forme. Celle-ci est donc proposée à recevoir des amendements et des corrections, aussi bien dans la partie relative au tracé de la voirie que dans la partie architecturale.

A. *L'Église.*

L'exposé de la question, tel que nous venons de le faire, explique comment notre attention a été retenue par l'état de l'église. C'est donc de ce côté que nous avons d'abord porté nos études et c'est de là qu'est venu le principe de la solution.

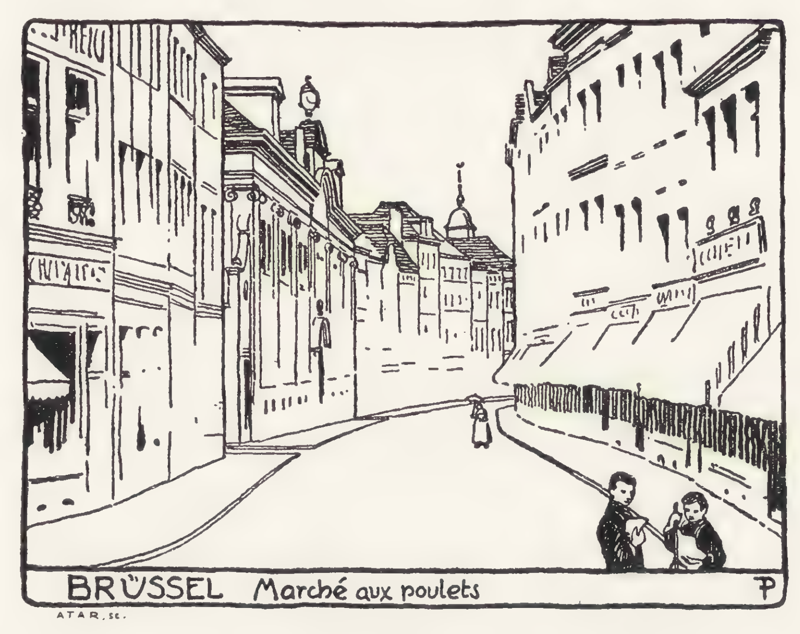
L'église Saint-Nicolas renferme une particulatité qui n'est point exceptionnelle et qui se rencontre en beaucoup d'églises mé-

1. Le remaniement du quartier de la rue de la Fourche et l'élargissement de la petite rue au Beurre ont fait l'objet de plusieurs projets.

dievales [1] : L'axe de la nef se brise au transept et, dans le chœur, incline vers le nord.

Dans l'espèce, cette déviation est la plus considérable que nous connaissions ; elle est telle que le spectateur placé au milieu de la nef ne peut voir le prêtre à l'Évangile.

La cause de ces inclinaisons a été recherchée par un grand nombre d'archéologues, sans que l'on soit parvenu à fournir une explication certaine. Il a été généralement admis que la raison de cette disposition était d'ordre symbolique.



LE MARCHÉ-AUX-POULETS, D'APRÈS « L'ART DE BATIR LES VILLES ». AU FOND LE CLOCHETON ACTUEL DE SAINT-NICOLAS.

Cette opinion paraît aujourd'hui controuvée et n'est plus défendue que par quelques-uns. Il existe peut-être des apparences, mais point de cause tangible en faveur de cette explication.

Elle reste, en tous cas, une supposition, une hypothèse. Nous préférons croire que la déviation du chœur est une de ces irrégularités, fréquentes dans les constructions anciennes, et qui tirent leur cause de situations de fait individuelles.

Il est à noter qu'en général les chœurs en déviation sont antérieurs ou postérieurs à la construction des nefs. Cela contribue à expliquer leur fréquence. Dans tous les cas nous croyons que ces déviations ont été déterminées soit par la nature du sol, bon ou mauvais, rocher ou marais, à préférer ou à éviter, soit par le remploi d'anciennes fondations, soit par la disposition du terrain, soit en prévision d'un achèvement ultérieur qui ne s'est pas réalisé, soit par d'autres considérations pratiques.

A Saint-Nicolas le chœur fut bâti postérieurement à la nef, en remplacement d'un chœur plus petit. Cette construction ne date que du XV[e] siècle. Il est possible qu'on l'obliqua parce qu'on ne disposait pas autrement du terrain nécessaire à l'agrandissement. Remarquons que cette solution permît non seulement un allongement du chœur, mais un élargissement. (Voir le plan.)

Les chœurs furent épargnés par le bombardement de 1695. Au contraire, les nefs, déjà antérieurement remaniées, furent très

1. Notamment à Sainte-Gudule.

éprouvées, leurs voûtes partiellement défoncées. Jusqu'à présent un système d'ancrages les tient debout. Ce sont ces nefs que nous proposons de reconstruire en harmonie avec les chœurs anciens.

Dans notre projet, l'axe des nefs devient le même que l'axe des chœurs. Ainsi vient à disparaître la singularité de la déviation. C'est ce fait qui constitue la base de notre travail.

La partie architecturale de celui-ci est d'importance secondaire. Son but principal a été de donner un corps à notre idée. Elle constitue, si l'on veut, la toilette du projet.

En ce qui la concerne, nous nous sommes rallié à la combinaison la plus simple, qui consistait à reprendre tous les éléments de l'église actuelle : le transept et les trois nefs, de trois travées chacune.

La nef centrale est portée à une largeur correspondante à celle du chœur. La nef latérale nord également; aujourd'hui très large, elle est rétrécie. Celle du sud, par contre, est élargie.

La superficie totale de l'église sera quelque peu plus grande que la superficie actuelle.

En haut de la nef sud sera élevée une chapelle en remplacement de la petite abside où s'abrite aujourd'hui l'autel du patron de l'église.

L'étage inférieur de la tour vient en prolongement de la nef nord. Il pourra recevoir soit le chemin de la croix, soit les fonts baptismaux.

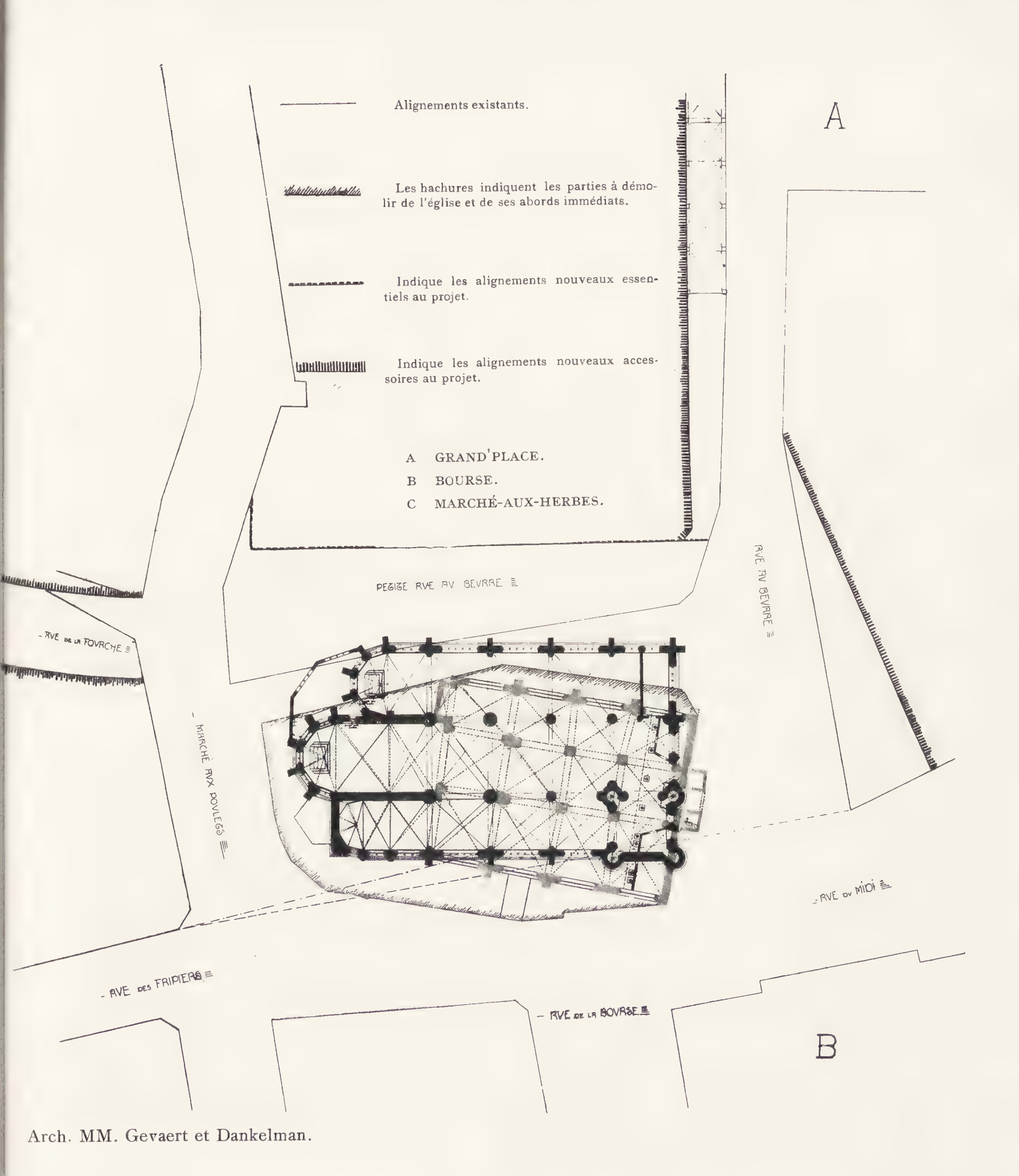
Les entrées de l'église resteront aux emplacements qu'elles occupent actuellement. De la sorte, les habitudes du public ne se trouveront pas désorientées et l'organisation du service pourra rester ce qu'elle est.

A ce dernier point de vue, toutefois, une amélioration importante sera apportée : une sacristie spacieuse sera établie au sud du chœur, derrière la petite abside. En outre, à l'emplacement de la sacristie actuelle, s'élèvera un dégagement, dont l'un des avantages sera de garnir à l'extérieur la base du mur fermant le chœur de la Vierge.

Les parties nouvelles ne prétendent pas restituer le style primitif des nefs actuelles. Toutefois, le projet s'en inspire dans la mesure du possible, de même que l'exécution pourra s'inspirer des autres caractères que les fouilles révéleront. C'est ainsi que nous avons repris les indications fournies par l'état actuel, notamment pour les pignons des transepts, les formes des fenêtres, les moulures des cordons, les contreforts, etc. De même, à l'intérieur, il conviendrait de rappeler le caractère des chapiteaux et de quelques autres beaux détails de sculpture.

D'autre part, les parties anciennes manquent d'unité entre elles. Nous avons essayé d'établir une meilleure concordance entre les chœurs et les nefs, et d'obtenir ainsi un édifice sans prétention mais suffisamment monumental. Cette donnée moyenne nous a paru convenable, parce que indiquée par les parties anciennes conservées; elle est d'ailleurs en rapport avec l'importance de l'église, son emplacement et ses relations avec les édifices civils environnants.

Cependant, pour accuser le caractère monumental et en vue de l'ornement du quartier, nous avons cru que l'église pouvait être flanquée d'une tour qui porterait une



Arch. MM. Gevaert et Dankelman.

PLAN DES TRANSFORMATIONS DE L'ÉGLISE SAINT-NICOLAS ET DES ABORDS.

horloge, ce qui serait très utile à cet endroit.

On critiquera le caractère de cette tour. On lui trouvera peut-être un défaut d'unité avec le reste de l'édifice. Expliquons-nous en. Trois motifs nous ont surtout déterminé à l'adoption de ses formes :

1° Nous n'avons pas voulu, et ce qui précède l'indique, que la tour fût dans la dépendance de l'église ;

2° Nous avons cherché à rappeler l'ancien beffroi. Il reste peu d'indications de cet ouvrage. Quelques documents fort peu précis nous font deviner une tour massive, flanquée de tourelles (dont le nombre et la disposition sont assez incertains), ayant un caractère très puissant et très sévère. Cette tour était située devant la nef; sa construction était distincte de celle de l'église.

Replacer une tour au même endroit nécessiterait une emprise fâcheuse sur la voie publique. Pour la même raison, on ne pourrait, même à un autre emplacement, bâtir une tour trop épaisse. En outre, cette construction serait coûteuse. Nous avons donc pris comme base de notre travail l'utilité actuelle, tout en nous efforçant de *rappeler* le souvenir historique, la mémoire du beffroi disparu.

Une tour sévère, d'une ligne sobre, flanquée de quatre tourelles d'angles, nous a paru à la fois rappeler le principe architectonique de l'ancien beffroi et revêtir un aspect de force, tout en pouvant être élevée sur un emplacement restreint et dans des conditions relativement économiques.

B. *La voirie.*

Au point de vue de la voirie, notre solution comporte l'établissement de passages aisés tout autour de l'église.

Indiquons sommairement comment nous avons cherché à la fois la satisfaction pratique et esthétique.

1. Le côté pratique, tout d'abord, se trouve bien du coût minime de l'entreprise.

Celle-ci implique seulement :

1) La reconstruction d'une partie de l'église et la restauration de l'autre partie (intervention des divers pouvoirs).

ÉGLISE SAINT-NICOLAS. PROJET DE RESTAURATION. FAÇADE OUEST.

Arch. E. Gevaert et A. Dankelman.



Arch. E. Gevaert et A. Dankelman.

L'ÉGLISE SAINT-NICOLAS A BRUXELLES. PROJET DE RESTAURATION. FAÇADE NORD.

2) L'expropriation des petites maisons encastrant l'église (la rue des Fripiers appartient à la grande voirie et relève par conséquent du gouvernement) et de la Petite rue au Beurre (remise en valeur avantageuse des terrains).

Moyennant cela, le passage actuel entre le Marché-aux-Poulets et la rue de la Bourse devient une artère mesurant, à son point le plus étroit, 17 1/2 mètres de large. Elle sera donc suffisante pour relier les deux tronçons de la communication Nord-Midi, qui sont la rue des Fripiers (11 mètres de large) et la rue du Midi. Grâce à sa largeur et à son tracé, elle recevra parfaitement encore la circulation affluente de la rue de la Bourse vers le Marché-aux-Herbes et vice-versa.

Quant à la circulation venant de la Grand'-Place pour la rue des Fripiers ou le Marché-aux-Poulets, elle sera détournée vers ces points par la Petite rue au Beurre, considérablement élargie et portée à 12 mètres, c'est-à-dire à une largeur un peu supérieure à celle de la rue des Fripiers ; cette rue détourne aussi du côté nord de l'église, côté actuellement dangereux, le trafic venant du Marché-aux-Herbes et destiné à prendre la direction du Midi.

Il est à noter qu'au chevet de l'église, le Marché-aux-Herbes prend une largeur *minima* de 16 mètres et que, tout autour de l'édifice, les alignements sont tracés de manière à faciliter la circulation des véhicules [1].

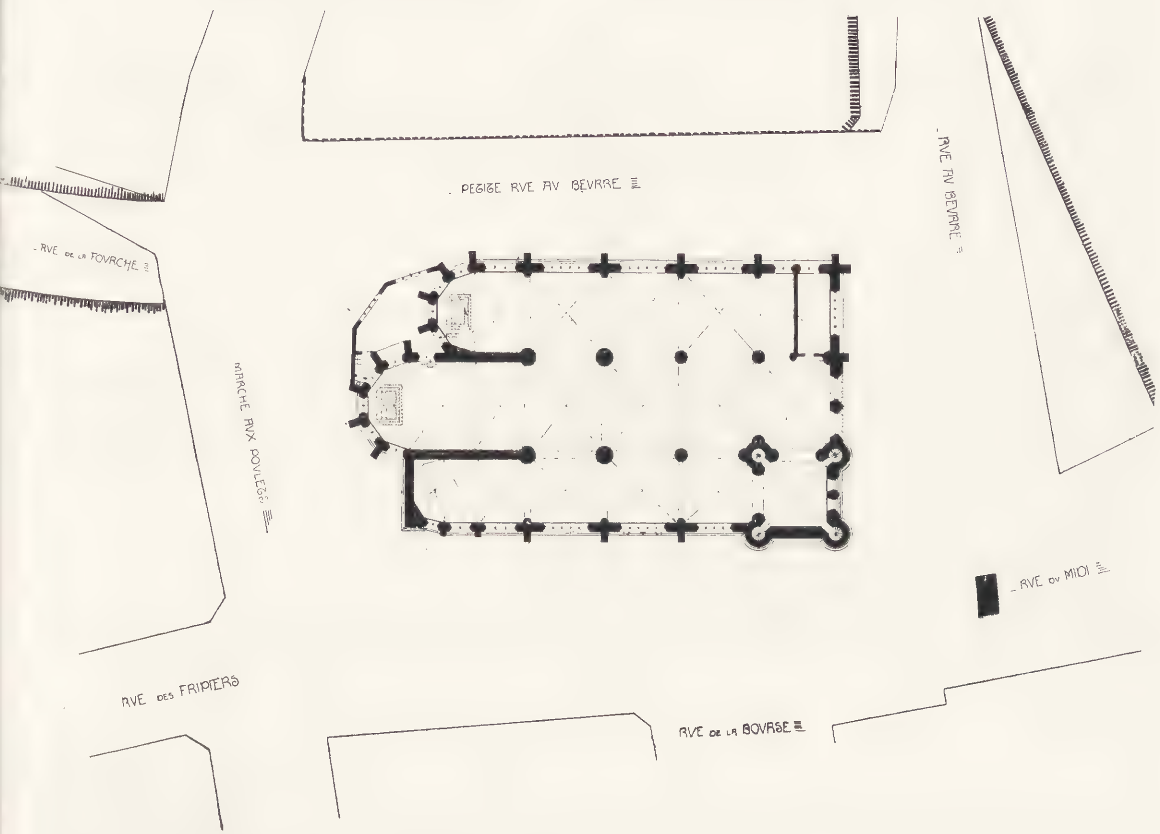
Bref, la circulation deviendra des plus aisées et la conservation de l'église, loin d'être un obstacle, aura pour effet d'écarter les dangers, les inconvénients et les laideurs inséparables des grands carrefours [2].

2. Le côté esthétique n'est pas à négliger. Bruxelles doit tenir aux agréments de sa situation pittoresque et à l'intérêt de son patrimoine historique et artistique. Nous avons indiqué ce que l'église en elle-même représentait à ce point de vue. Il nous reste à insister sur ce qu'elle est, et surtout sur ce qu'elle pourrait être relativement aux environs.

Actuellement, l'église Saint-Nicolas se trouve aux confins de deux quartiers fort différents sous le rapport architectural. Le premier est composé en majorité d'anciennes constructions. Ses rues sont irrégulières, établies d'après le principe des villes anciennes, en apparence désordonné, en réalité très sentimental et très rationnel, mais naturellement appliqué en proportion des besoins d'autrefois. Les rues étroites, qui sont à la Grand'Place autant de portes, contribuent à faire de ce forum un lieu de

1. On remarquera que notre projet n'a rien d'arbitraire. Nous avons voulu éviter un tracé, correct peut-être sur le papier, mais peu adapté aux besoins et inférieur en exécution. Nous avons tâché de satisfaire aux nécessités sur chaque point, en tenant compte des conditions connexes. En mettant la stricte utilité à la base du travail, nous nous sommes efforcé d'y greffer des formes de bonne proportion et de pittoresque relativement aux rues et aux constructions environnantes.

2. On pourrait trouver peu considérables les largeurs que nous proposons de donner aux rues Elles sont suffisantes. Rien de plus relatif que ces largeurs, qui doivent être déterminées par les conditions du trafic et être proportionnées aux rues avoisinantes. Quoi de plus déplorable qu'une rue trop large ! Souvenons-nous que le bon tracé de la rue est plus important que sa largeur pour la beauté et l'utilité.



PLAN DE L'ÉGLISE SAINT-NICOLAS. ÉTAT PROJETÉ. Arch. E. Gevaert et A. Dankelman.

réunion, une cour idéale. Le Marché-aux-Poulets, d'un tracé courbe des plus expressifs, a mérité d'être cité en exemple par Sitte dans son *Art de bâtir les villes*.

De l'autre côté sont les rues modernes ou modernisées depuis le voûtement de la Senne et la construction de la Bourse. Là s'étend une tranche de ville cosmopolite, inspirée autant que possible des principes de symétrie d'Haussmann. Le temps est passé où ce genre était considéré comme la norme de la perfection en fait de construction de villes modernes. On en est revenu non seulement à admirer les anciennes villes, mais à dégager les principes de leurs plans, à en reconnaître la justesse et à les appliquer aux besoins d'aujourd'hui.

On se reprend à penser que nos rues peuvent être tracées conformément à la raison et au sentiment et que de la grosse géométrie au service de quelques considérations fiscales ne suffit pas.

On a reconnu notamment :

1° Que c'était, en général, une grave erreur de modifier le plan des anciens quartiers *sous prétexte d'embellissement;*

2° Que c'était une erreur non moins grave de tracer de nouveaux quartiers à la Haussmann *sous prétexte d'utilité*.

Comme toujours, l'utilité et la beauté



LA RUE DES PIERRES A BRUGES.
VUE PRISE DE LA GRAND'PLACE.

peuvent s'unir, pourvu que celle-ci se tienne comme la seconde de celle-là, et que celle-là ne refuse pas à priori le concours de celle-ci.

Il est deux règles pratiques que nous avons essayé de suivre au point de vue esthétique comme au point de vue utilitaire et que, croyons-nous, les anciens architectes ont toujours suivies : conserver, c'est-à-dire tirer parti de l'état existant tant qu'il offre de la ressource ; harmoniser les parties nouvelles avec cet état pour former un tout.

Si l'on veut examiner les plans, l'église Saint-Nicolas est visible à bonne distance de presque toutes les rues adjacentes : rue de la Bourse, rue au Beurre, rue du Midi. Sa déplorable façade n'en fait pas un ornement. Il n'en sera plus ainsi après une restauration convenable. De la rue des Fripiers et depuis la rue Neuve, l'église Saint-Nicolas constitue un fond très pitorresque. Elle semble être placée en travers de la voie, illusion qui résulte de sa direction relativement à la rue. Nous voyons en cela l'application d'une méthode très fréquemment utilisée par les anciens pour constituer à leurs rues des fonds variés, tantôt délicats et tantôt superbes [1]. Ils plaçaient les

1. Ce faisant les anciens architectes tenaient compte des conditions de la lumière sous notre climat, peu propice aux grandes perspectives.



L'ÉGLISE SAINT-NICOLAS VUE
DE LA RUE DES FRIPIERS.

monuments sur le côté dans l'alignement convexe ou en retrait de la voie, ils donnaient à celle-ci une direction courbe relativement à un monument voisin. Souvent une tour venait ainsi se poser dans l'axe de la rue. Un exemple remarquable et fréquemment cité est celui de la tour de Saint-Sauveur, au fond de la rue des Pierres, à Bruges. Dans nos rues modernes, tirées au cordeau, ces aspects sont l'effet du hasard ; ils sont relativement rares.

C'est pourquoi, il nous a paru bon de conserver une aussi heureuse particularité et c'est ce qui nous a déterminé notamment à mettre la tour sur l'angle N.-O. du vaisseau de l'église. Ainsi, cette tour, visible à grande distance, viendra avec une partie des façades se placer dans la perspective de la rue du Midi et de la rue des Fripiers, à peu près à l'endroit occupé jadis par le Beffroi.

Il est à noter que l'axe de ces deux rues, qui ne forment en réalité qu'une seule artère, n'est pas parallèle ; la saillie de l'église, dans la concavité d'un léger mouvement courbe, sera sans conséquence pour la circulation, mais elle constituera pour l'œil l'occasion d'une distraction et d'un intérêt.

En outre elle rendra service. Au milieu des marchés, au centre des affaires et sur la jonction des gares, elle servira parfaitement de tour de l'horloge.

Enfin, à cet endroit, vu du boulevard Anspach, elle constituera à l'arrière-plan de la Bourse le fond suffisamment vigoureux et l'appui dont ce monument a besoin [1]. C'est pour tous ces motifs que nous avons cherché à donner aux formes de la tour un caractère civil. Tel était aussi le caractère de l'ancien beffroi.

1. A noter qu'en général les tours ajoutent considérablement à la beauté de Bruxelles, grâce à la configuration accidentée du terrain ; c'est un des éléments d'originalité et de pittoresque de la ville.
Il est à noter que les petites façades de ce côté de la place sont peu importantes et doivent encore faire l'objet de restaurations.



L'ÉGLISE SAINT-NICOLAS VUE DE LA RUE DES FRIPIERS, D'APRÈS LE PROJET.

La façade principale de l'église, vue de la Grand'Place, embellira le fond de la rue au Beurre. Elle est dans les proportions de cette rue étroite et relativement courte.

Enfin la belle abside s'apercevra de la rue de la Fourche, ainsi que de la base quelque peu élargie du Marché-aux-Poulets.

La façade sud de l'église et la Petite rue au Beurre seront en bonnes proportions réciproques.

Il n'est pas possible de considérer la voirie de ce quartier sans songer aux marchés du matin qui s'y trouvent très à l'étroit.

Le plan proposé leur fournit des espaces autour de l'église.

C'est le moment de rappeler que le projet peut être réalisé avec un appendice comportant l'élargissement de la rue au Beurre, dont les dernières façades, ainsi que les maisons de la Grand'Place jusqu'à la Maison du Roi, seraient établies sur arcades, à l'instar de la Maison de l'Étoile. Ainsi seraient sauvegardées les proportions de la place et résolue la difficulté de l'étroitesse de la rue au Beurre [1], qui pourrait être portée de 8 à 13 mètres de large.

Mais c'est là une extension, sans doute fort opportune, que nous ne faisons qu'indiquer.

Sans aller jusque là, Bruxelles pourrait solutionner, à la satisfaction de tous les intérêts engagés, une des grosses difficultés de sa voirie, embellir un quartier important et s'enrichir d'un monument de plus.

En terminant, nous avons à cœur de signaler la collaboration précieuse que nous a donnée M. l'architecte Alb. Dankelman, pour tout ce qui concerne la partie architecturale de notre travail.

E. Gevaert.

BÉNITIER EN PIERRE BLANCHE A LA CATHÉDRALE DE SAINT-OMER.

PAGE D'ALBUM

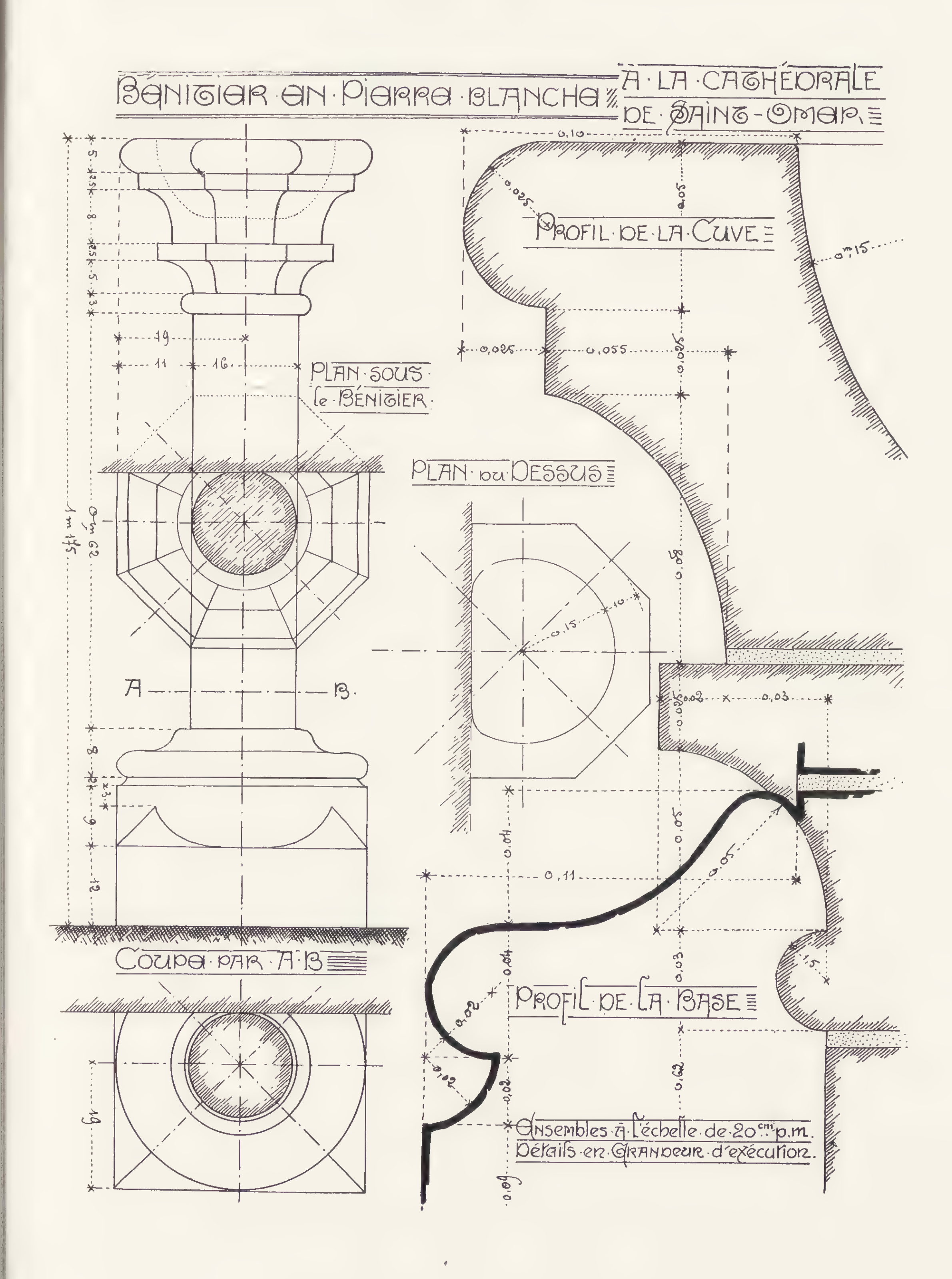


LES formes de ce curieux objet sont peu ordinaires. La nature de la pierre et le style de l'ouvrage justifient seuls ce qu'il y a de particulier et d'original dans son ensemble.

Ce bénitier est appuyé contre le soubassement du groupe de colonnes qui soutiennent un des angles de la tour, au fond de la nef, près de l'entrée latérale par le porche. Trois de ses assises sont engagées dans la maçonnerie, comme l'indiquent les plans ci-contre.

Il se compose de quatre membres : 1° la base ou socle, au profil puissant, solide et écrasé de plan circulaire posé sur plan carré,

1. Ce dispositif est d'application constante dans certaines villes suisses; il n'a rien de singulier, même dans notre pays. On connaît le Nieuwwerk d'Ypres. La Grande et la Petite Place d'Arras sont entourées de façades flamandes du XVIIe siècle posées, toutes, sur colonnes.


Bénitier en Pierre blanche à la Cathédrale de Saint-Omer
Profil de la Cuve
Plan sous le Bénitier
Plan du Dessus
Coupe par A-B
Profil de la Base
Ensembles à l'échelle de 20cm p.m.
Détails en Grandeur d'exécution.
A
B
0,10
0,025
0,05
0m15
0,025
0,055
0,05
0,15
0,10
0,02
0,03
0,05
0,11
0,04
0,03
0,02
0,02
0,09
0m 62
1m 175
19
11
16
5
8
3
9
12

avec pénétration de plans obliques pour raccord d'angles ; 2° le fût, ou colonne, d'une seule pièce, à section cylindrique et indépendante de la maçonnerie de fond ; 3° le chapiteau, sans prétention, supportant 4° le bénitier et formant avec lui, par profil, une silhouette sèche et maigre qui ne nous est guère familière et qui trahit une superposition de membres probablement d'âge différent.

Notre dessin, proportionné, donne l'élévation de face, sans tenir compte des assises du soubassement de la pile, puis trois plans ou coupes horizontales : la vue en dessous du chapiteau, celle au-dessus du plan AB, plus haut que la base, puis celle au-dessus du bénitier. On remarquera dans ces trois plans, que l'octogone régulier est adopté pour la partie supérieure, chapiteau et bénitier.

Le tout est coté en centimètres, de même que les coupes ou profils du bénitier et de la base, qui accompagnent les vues d'ensemble.

F. F.

BIBLIOGRAPHIE.

DAS *Strassburger Münster,* par Dr M. BENDINER ; *Das Freiburger Münster,* par Dr F. BAUMGARTEN ; in-18 illustrés, chaque volume séparément : 75 Pf. Walter Seifert, éditeur, à Stuttgart.

Deux jolis petits livres recommandables aux touristes et aux amateurs de l'art ancien.

Aux touristes d'abord, parce que ces petits ouvrages constituent d'excellents guides, dont la partie descriptive, aussi bien que la partie historique et la partie critique sont établies en vertu d'une science sérieuse et raisonnée. Ils ne ressemblent en rien aux opuscules que le voyageur trouve souvent à sa disposition et qui ne renferment que des résidus de légendes et de lieux communs. En outre, ces livrets sont pratiques ; le plan qui leur sert de base est parfaitement déterminé en vue de la visite des monuments. Enfin, ils sont rehaussés de charmantes gravures, bien choisies et originalement présentées et dont quelques-unes constituent non seulement des souvenirs, mais des documents.

A tous ces points de vue, les petites brochures dont nous parlons sont également précieuses aux artistes et aux archéologues. On aime à avoir sous la main des monographies bien faites d'œuvres importantes, pour fixer un souvenir, éclaircir un doute, rechercher un exemple. Rien de plus facile à manier que ces opuscules où le monument est méthodiquement parcouru et complètement résumé.

G. DY.



UN PALAIS DES ARTS DÉCORATIFS.



'INSTITUT Jean Bethune, école Saint-Luc de Saint-Gilles, dirigée par le Rév. Fr. Marès, a mis au concours pour le Grand Prix en 1907 un projet de « Palais des Arts industriels ». Le lauréat du concours est un jeune architecte, M. H. Lemaire, et son travail est à mettre « hors ligne ». L'abondance des matières seule nous a empêché d'en parler plus tôt.

Que dire d'abord du programme? Des musées ayant pour but la formation artistique de l'artisan, sur la base professionnelle, sont nécessaires; tous les pays qui nous entourent l'ont reconnu en créant, suivant des programmes divers, des musées à la fois professionnels et artistiques. L'art dans l'industrie est une source de richesse nationale que, par une grave erreur, nous négligeons aujourd'hui. La situation changerait si nous avions des musées conçus et présentés en vue de cet objectif industriel et non pas seulement établis pour servir à l'étude de la science historique ou pour alimenter la curiosité.

Les tentatives locales procurent des résultats insuffisants. Une centralisation est nécessaire avec, toutefois, un service décentralisé. Ce système efficace, qui répond à la situation de notre pays, est très réalisable.

Tel nous paraît avoir été le principe du programme soumis à M. Lemaire et que, pour le moment, nous ne pouvons pas analyser dans ses détails, encore moins discuter. Mais, nous voyons que le projet de M. Lemaire est conçu de manière à faciliter l'étude en détail, par profession, et en même temps l'étude esthétique d'ensemble. Il convient, en effet, que chaque métier sache quelle place lui revient et quel rôle lui incombe dans le jeu des industries d'art. Chaque art dépend de ses frères et tous ensemble doivent composer l'harmonie.

Une autre condition augmentait l'intérêt et la difficulté du concours en rendant le problème plus concret. L'emplacement du Palais était prescrit : le parc du Cinquantenaire ; le concurrent devait prévoir la combinaison de ses plans avec les bâtiments existants.

Sur ce programme particulièrement difficile, M. Lemaire a créé un projet remarquable [1]. Sous le rapport monumental, il occasionne à première vue de la surprise, tant il dégage de puissance, de grandeur et de proportion avec le cadre imposé. Le monument, en effet, consisterait en trois grandes ailes qui, reliées aux bâtiments actuels, envelopperaient le parc du Cinquantenaire. L'arcade monumentale serait ainsi appuyée par un avant-plan majestueux et parfaitement approprié, tout en étant, relativement à elle, en pleine indépendance de style. Cette arcade, d'un caractère insuffisant et de principe banal, occuperait dans cet ensemble un rôle encore important bien que secondaire, mais pour

1. Le grand prix lui a été attribué « à l'unanimité des voix », événement unique dans les annales des jurys de Grands Prix des Écoles Saint-Luc.

lequel elle est suffisamment conditionnée. Bref, M. Lemaire a montré le grand talent de l'esthète et, particulièrement, de l'architecte, de savoir respecter, comprendre et mettre à profit, en vue de l'unité, les situations existantes.

Pris en eux-mêmes, les bâtiments projetés sont remarquables. Leurs grandes lignes ont une majesté rare et, en même temps, une incontestable élégance ; malgré quelques hésitations, les tracés de détails dénotent beaucoup de sentiment. La beauté du dessin appuie la richesse et la vaillance des idées. Pour se rendre complètement compte de celles-ci, il est bon de lire le mémoire ci-après, que l'auteur a déposé devant le jury en même temps que les plans. Après l'avoir lu, on emporte une impression plus profonde de ce projet,qui à la fois surprend, impose et séduit.

E. G.

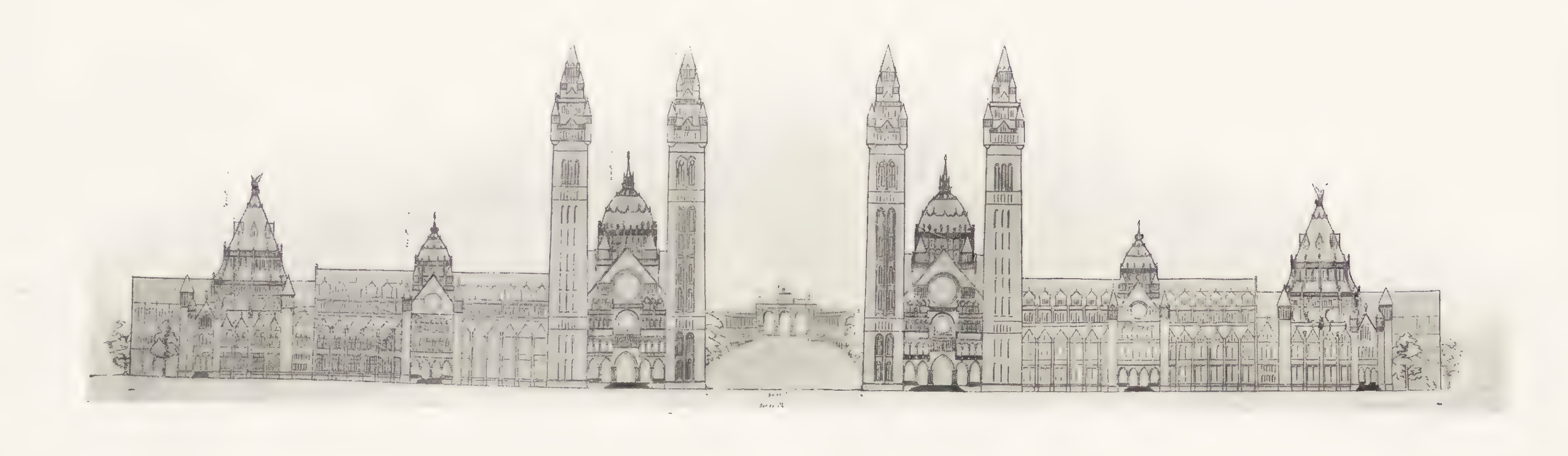


La ville de Bruxelles possédera bientôt, dans son « Mont des Arts », un ensemble artistique que peu de capitales pourront lui disputer. Le Mont des Arts sera un hommage rendu au génie de nos artistes des siècles passés, non moins qu'une école où les générations nouvelles viendront féconder leur inspiration, épurer leur goût, ou simplement se nourrir d'émotions artistiques. Il pourra, de ce chef, contribuer puissamment à l'éducation nationale.

Mais on peut se demander jusqu'à quel point cette éducation est utile et s'il n'y en a pas de plus indispensable dans le domaine de l'art. Dans les musées de peinture et de sculpture, conçus dans le sens moderne, on ne trouve guère, à vrai dire, que des œuvres mortes ou incomplètes. Les productions de nos maîtres anciens, distraites du milieu primitif, dont elles n'étaient en réalité que des parties intégrantes, sont un peu, dans nos musées, comme dans des hôtels d'invalides.

Les invalides, eux aussi, sont intéressants et vénérables ; ils demeurent l'orgueil de la patrie et l'exemple des jeunes. Mais cependant, combien ils étaient plus beaux jadis, lorsqu'ils s'élançaient à l'assaut, intrépides et admirables ! Alors, ils étaient vivants, ils étaient dans leur milieu ! Nos tableaux et nos statues semblent, de même, regretter les autels, les niches, les cadres pour lesquels ils furent produits. On les conserve avec les invalides comme de vénérables débris d'une grandeur disparue. Et ce n'est pas en faisant de leur hospice un palais qu'on leur rendra leur vie perdue. Ce n'est pas non plus en nous promenant dans ce palais que nous pourrons saisir sur le vif l'activité artistique de nos ancêtres. Autant vaudrait vouloir faire comprendre une vaste synthèse au moyen de quelques propositions éparses.

Pour faire refleurir les arts dans le peuple, de même que pour éduquer des artistes capables de faire un jour la gloire de leur pays, il faut enseigner l'art depuis son alphabet. Non pas l'alphabet de la technique, mais celui de l'art même ; c'est-à-dire qu'il faut montrer les manifestations possibles de l'art, depuis les objets les plus simples, jusqu'aux conceptions les plus transcendantales ; rompre une bonne fois avec la distinction néfaste entre l'art et le métier et réhabiliter une foule de professions susceptibles d'exprimer le beau tout autant que celles désignées, seules, à tort, sous le nom de « beaux-arts ».



UN PALAIS DES ARTS INDUSTRIELS.
ENSEMBLE DU PROJET VERS L'AVENUE DE LA JOYEUSE ENTRÉE.

A cet effet, il ne suffit pas d'exposer des produits de bonne technique, il faut enseigner aussi l'application des arts à une destination déterminée : montrer, en un mot, le rôle décoratif de tous les arts. Car l'art peut et doit s'appliquer à tous les domaines de la vie, aussi bien à nos vêtements et à nos ornements, qu'aux édifices privés ou publics.

D'autre part, l'histoire est là pour démontrer qu'une des grandes conditions de réussite dans la carrière artistique est la spécialisation et l'unité de tendance. Il importe donc que les artisans, aussi bien que les maîtres et directeurs d'industrie, puissent facilement étudier leur matière particulière et se pénétrer de la façon dont leur métier peut produire, dans l'âme du spectateur, une véritable jouissance esthétique.

A cet effet, les écoles professionnelles et industrielles sont d'une utilité primordiale. On ne pourrait trop encourager leur création et leur perfectionnement.

Mais il sera toujours impossible que chaque école du pays — surtout si elles doivent se multiplier — ait à sa disposition un matériel et des documents suffisants pour une éducation complète, et qu'elle reste par elle-même continuellement à la hauteur des derniers progrès accomplis. Il faudrait donc que le pays possède quelque chose comme un *sanctuaire central de l'art vivant,* où se trouveraient réalisés les derniers perfectionnements dans chaque domaine, et qui soit, à chaque instant, comme l'expression adéquate du degré de perfection où l'art en est arrivé ; qui fournisse les derniers modèles, les dernières publications, les derniers procédés, présentés d'une façon didactique et critique.

Il nous a semblé qu'on ne pourrait mieux réaliser cette idée que sous la forme d'un ensemble de musées des industries d'art, auxquels seraient joints des bibliothèques, des salles de revues, de lecture et de conférences, des laboratoires d'expériences, des locaux de cours temporaires, ainsi que toutes les facilités désirables au point de vue matériel.

Les écoles et autres établissements d'enseignement professionnel devraient pouvoir faire là, à des intervalles réguliers, une étude approfondie de ce qui les concerne, y constater les derniers progrès accomplis, les y entendre expliquer en conférences, saisir sur le vif, par des expériences, les avantages et désavantages des systèmes ou des formes nouvelles.

Pour rendre cette méthode pratique, il serait désirable qu'il y ait, comme dans certains musées d'Angleterre, des moyens faciles de pourvoir, à bas prix, à la nourriture et au logement d'un assez grand nombre de personnes.

Nos musées actuels des beaux-arts ne sont ouverts que durant quelques heures du milieu de la journée : les ouvriers et les artisans ne peuvent donc guère en profiter. C'est après leur travail qu'ils doivent pouvoir se rendre à l'école et au musée, ce qui nécessite un établissement ouvert au moins jusqu'à 10 heures du soir.

Du reste, les écoliers et les artisans ne seraient pas seuls à profiter d'une pareille institution. Tout le monde y viendrait comparer les produits d'art vrai avec les objets de l'industrialisme et de la pacotille, le goût s'épurerait et, de l'accord entre les producteurs et les acheteurs, sortirait la prospérité

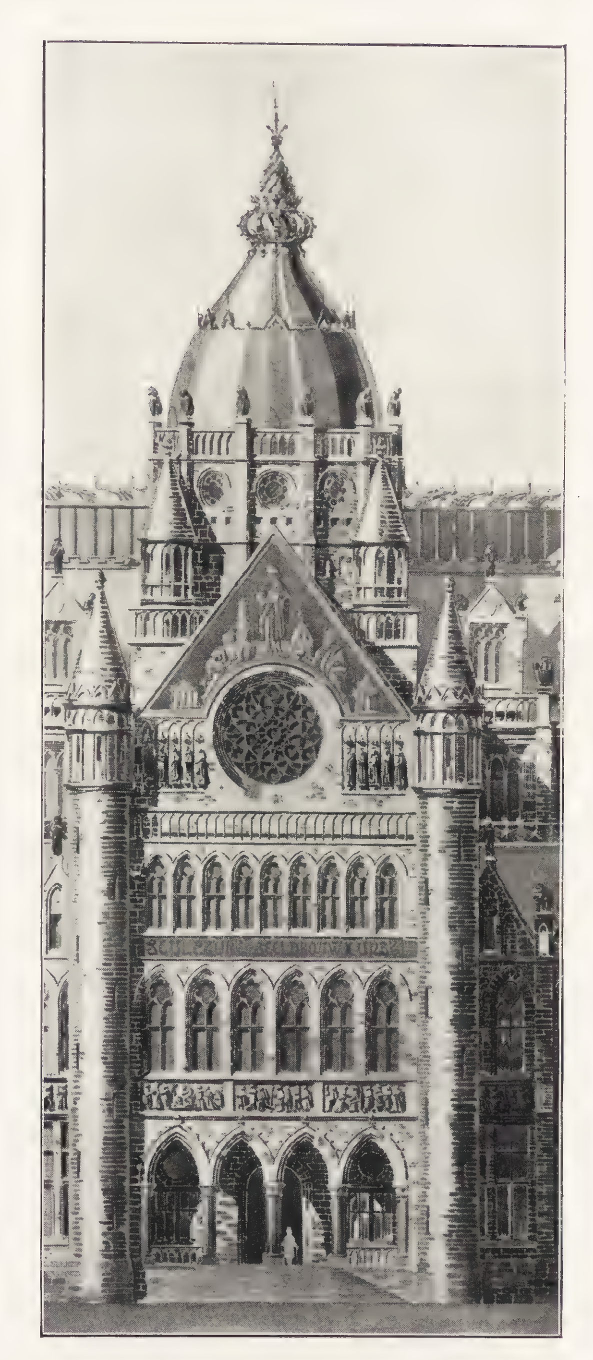
des industries d'art et l'éducation du bon goût public.

Quant aux objets mêmes à exposer, ce seraient tous les matériaux employés par les divers métiers, avec leurs qualités et leurs défauts, un exposé intuitif de la mise en œuvre, d'après les meilleurs procédés ; un choix de bons produits pour servir de modèles, et aussi des exemples typiques des erreurs et des défauts les plus communs et de leurs suites néfastes. Une place importante serait réservée à un exposé rétrospectif des industries d'art à travers les siècles, soit par des originaux, soit par des moulages, des reproductions photographiques, etc. Dans ce domaine, la place prépondérante reviendrait évidemment à notre art national des siècles passés, dont celui d'aujourd'hui doit être la continuation logique. Cependant un choix judicieux de produits étrangers nous ferait profiter également des leçons fournies par des arts parallèles.

Des concours seraient organisés, chaque année, soit entre divers établissements, soit entre les artistes, et des salles seraient affectées à l'exposition des résultats.

Une telle institution serait certes un moyen infaillible de faire progresser rapidement le mouvement de rénovation artistique dont notre époque a si noblement pris l'initiative.

Nous pensons que le projet présenté dans cette étude réalise, au moins dans ses grandes lignes, le programme que nous venons d'exposer et dont l'initiative première revient au très cher Frère Marès, inspecteur des Écoles Saint-Luc, notre vénéré professeur.



PIGNON VERS L'AVENUE DE LA JOYEUSE ENTRÉE.

Quant à nous, nous nous sommes efforcés, tout en faisant œuvre utile, de doter la capitale d'un monument propre à l'embellir.

Dans les lignes qui suivent nous en donnerons brièvement la description.



L'emplacement. — Le terrain destiné au monument fait partie d'un immense quadrilatère, mesurant 800 mètres de longueur sur 500 mètres de large. Il est occupé actuellement par le parc du Cinquantenaire et limité par les avenues de la Joyeuse Entrée, de la Renaissance, des Nerviens, et par les musées actuels des arts décoratifs.

Les avantages que présente cet emplacement sautent aux yeux : Il est situé près du centre de la ville, à quelques pas de la gare du Luxembourg et relié aux autres points importants par plusieurs services de trams électriques. Il fait face à la longue perspective de la rue de la Loi ; son exposition est donc excellente, sur un des points les plus élevés de la capitale. Aucune expropriation ne serait à faire et, d'autre part, la superficie actuelle du Parc serait à peine entamée, les constructions étant disposées tout alentour.

Construction. — Les bâtiments seraient divisés en deux ailes par une avenue de 65 mètres de large, reliant directement la rue de la Loi à l'avenue de Tervueren, et remplaçant l'allée actuelle.

La façade principale occupera tout le côté de l'avenue de la Joyeuse Entrée, soit une longueur de 500 mètres. Les deux ailes secondaires longeront, à gauche, l'avenue de la Renaissance et, à droite, l'avenue des Nerviens.

Les bâtiments de la façade ont, de chaque côté de l'avenue du centre, une entrée monumentale, donnant accès à une salle des pas perdus très vaste, nécessaire dans un établissement si important.

Les deux ailes du monument ayant la même distribution de salles et étant construites dans les mêmes lignes, nous décrirons seulement celle de gauche, que représente notre plan.

Chacune des salles des pas perdus est flanquée de quatre tours, symbolisant les provinces de la Belgique — la Flandre en une seule.

Les tours, de 15 mètres de côté à la base, ont une élévation de 140 mètres. Leur hauteur est divisée en sept étages, formant des ateliers de peinture et de sculpture, qui jouiront d'une lumière excellente et réglable à volonté, au moyen d'un système de volets intérieurs.

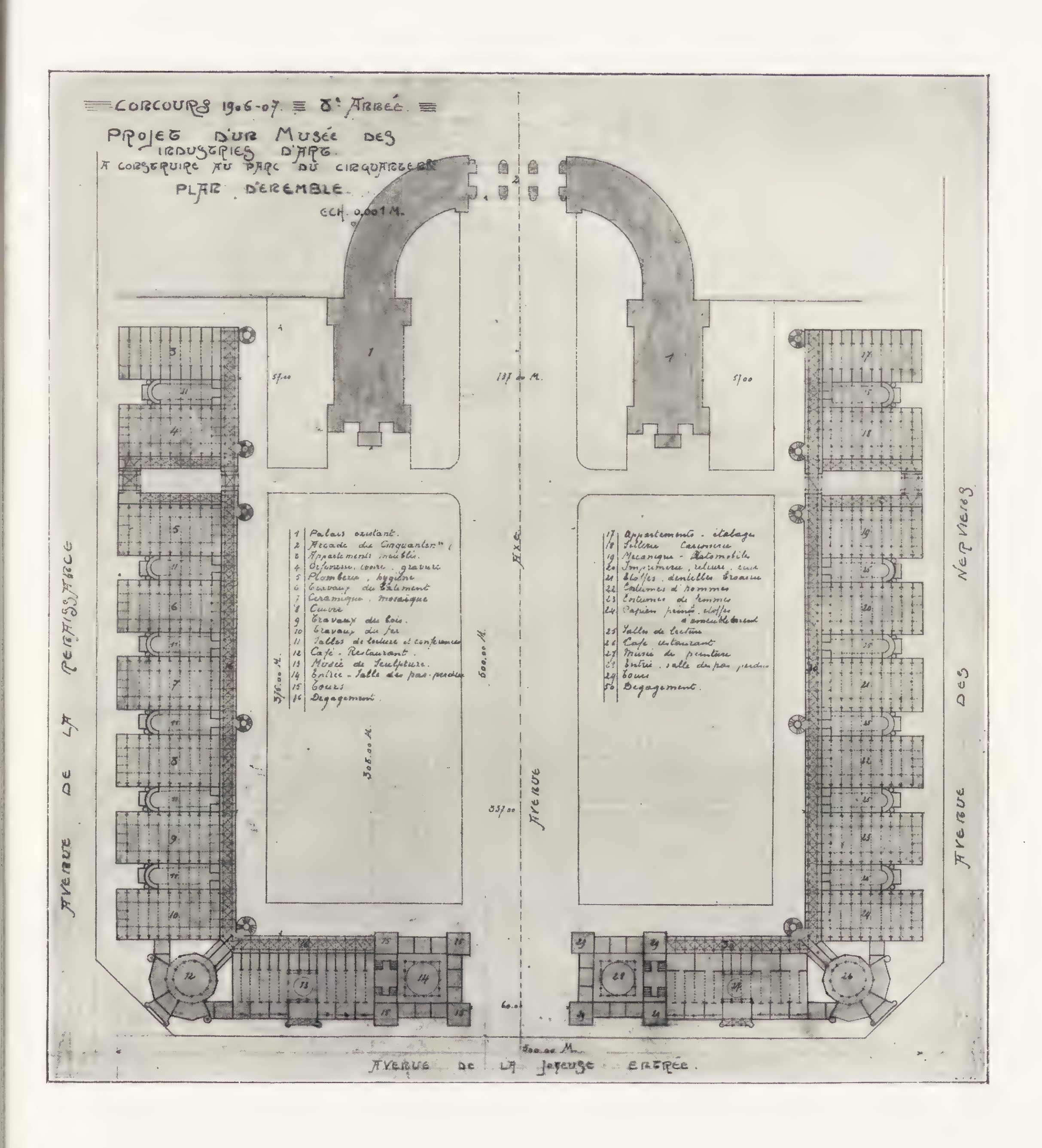
C'est là aussi qu'on disposerait les sujets d'étude qui peuvent difficilement être mis devant les yeux de tout le monde. Les artistes pourront donc se livrer à des études spéciales sans préjudice pour la morale publique, dont on fait souvent trop peu de cas dans les autres musées.

Un ascenseur desservira tous les étages de chaque tour.

La salle des pas perdus est couverte par une coupole à double calotte, d'une hauteur totale de 95 mètres, qui formera un groupe élégant avec les tours qui l'environnent. Le dôme intérieur est en béton armé ; la charpente est en fer, recouverte de plaques de bronze ornées de dorures.

Les coupoles sont portées par deux étages de seize colonnes, formées de tambours alternativement en granit rouge et en marbre jaune polis.

La transition entre le plan carré et le



PROJET D'UN PALAIS DES ARTS DÉCORATIFS. PLAN D'ENSEMBLE.



DÉVELOPPEMENT DES FAÇADES VERS LE PARC DU CINQUANTENAIRE.
COTÉ DE L'AVENUE DE LA RENAISSANCE.

plan circulaire se fait par deux étages de trompes d'angle, ornées de mosaïques, tout comme l'intrados du dôme.

Une galerie portée sur des corbeaux permet de circuler au pied du tambour. Autour de la salle des pas perdus se trouvent disposés les bureaux de l'administration, du conservateur en chef, les habitations des concierges, etc.

De la salle des pas perdus on entre dans le vestibule, constitué par la cage de l'escalier monumental desservant les étages.

Vient ensuite le musée de sculpture mesurant, intérieurement, 90 mètres de long sur 40 mètres de large. Il est divisé en trois nefs. La nef du milieu prend toute la longueur sur une largeur de 20 mètres et une hauteur, sous voûte, de 38 mètres. Les deux autres, qui sont surmontées d'un étage, sont divisées en diverses salles destinées à recevoir des produits d'écoles de sculpture étrangères.

Toutes ces parties sont couvertes de voûtes ou de plafonds en béton armé.

Ce musée a une entrée monumentale particulière, permettant de l'isoler des autres en cas de besoin. En général, nous avons multiplié les entrées. Elles sont d'un emploi utile pour régler la circulation en cas d'affluence extraordinaire et peuvent se fermer en temps normal.

Du côté oriental court une large galerie mettant en communication tous les musées d'un même côté du parc. On pourra ainsi se rendre directement dans chacun d'eux, ainsi qu'au restaurant et aux salles de conférence des divers étages, sans passer par d'autres compartiments.

Un café-restaurant en forme de polygone, couronné d'une coupole conique, forme l'angle de la façade principale.

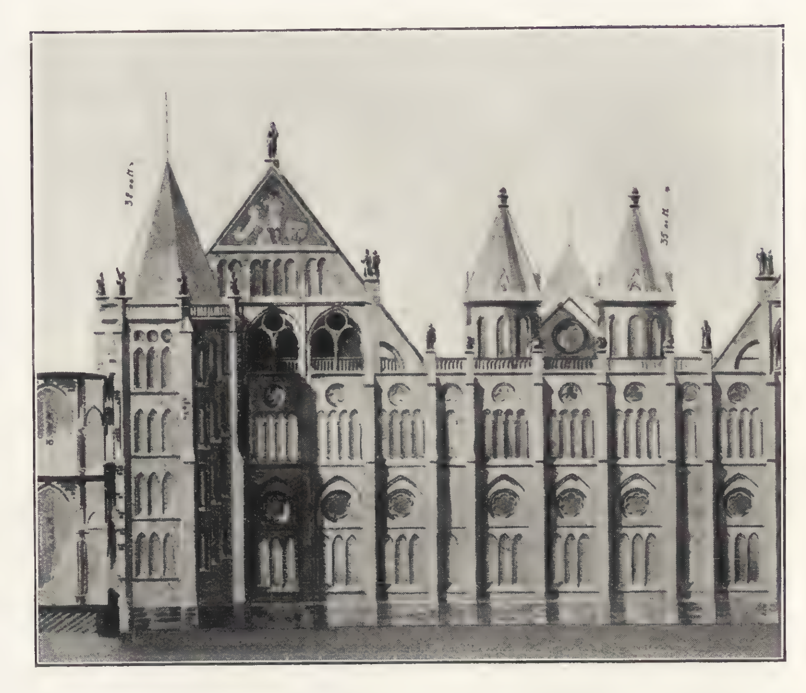
Les visiteurs y trouveront des rafraîchissements et des vivres sans sortir du musée. Des chambres à loger et des dortoirs sont à la disposition des étrangers, tant des groupes que des particuliers.

A l'étage, ce bâtiment renferme une grande salle de conférences, pour des sujets généraux, pouvant aussi servir de salle de fêtes et de réceptions.

Au retour, le long des avenues de la Renaissance et des Nerviens, se rangent les autres pavillons particuliers, reliés entre eux par la galerie et séparés par une salle de lecture ou bibliothèque, ayant, à l'étage, une salle de conférences pour sujets spéciaux.



PROJET D'UN MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS. FAÇADE VERS L'AVENUE DE LA JOYEUSE ENTRÉE.



DÉTAIL D'UNE DES FAÇADES VERS LE PARC DU CINQUANTENAIRE.

Des bureaux pour le conservateur du pavillon sont aménagés derrière la salle de lecture.

Ces pavillons sont éclairés sur les côtés par des galeries recouvertes en verre « luxfer » et par une abside semi-circulaire vitrée. Comme, du reste, les salles de lecture ne seraient ouvertes que le soir, cet éclairage est amplement suffisant.

De nombreux escaliers de service desservent les étages de ces salles.

De distance en distance, un grand escalier donne accès aux différentes galeries.

Le rez-de-chaussée et le premier étage de celle-ci ont des voûtes portées par des colonnes de granit. Le second étage forme un promenoir en plein air, abrité ça et là par le pignon ajouré de chaque pavillon.

Un passage carrossable de 15 mètres de large est pratiqué dans le côté latéral du parc et relie les avenues des Nerviens et de la Renaissance.

Quant aux bâtiments existants, ils serviront de salle pour les expositions temporaires dont nous avons parlé.

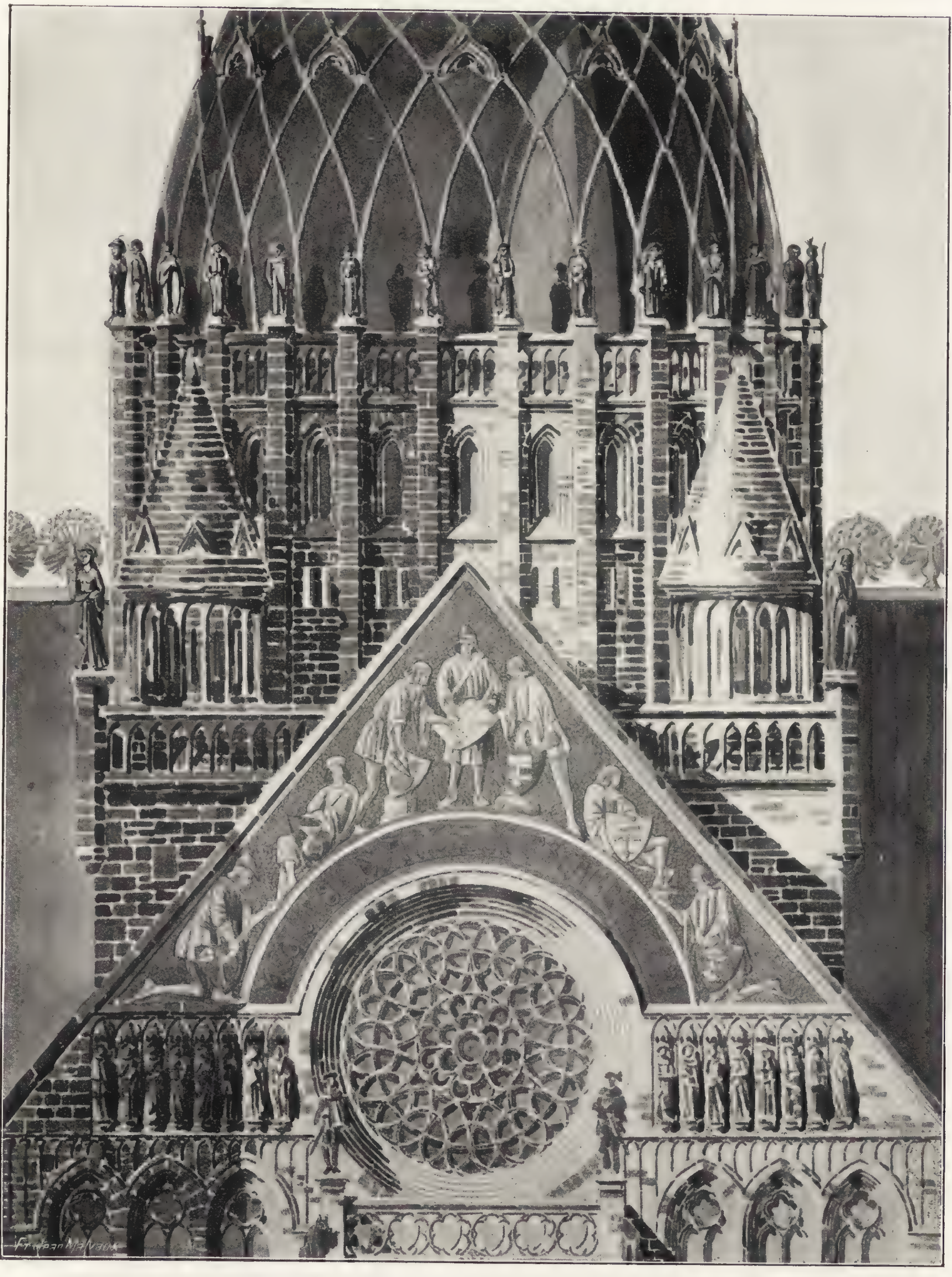
Tout l'édifice serait construit en pierres provenant pour la plupart de nos carrières nationales, particulièrement en petit granit; seules les sculptures et les colonnes seraient en pierre de Refroi ou d'Euville ou en granit de Norvège.

Pour ce qui concerne le caractère architectural de l'ensemble, tout en mettant largement à profit les procédés modernes, nous nous sommes pénétré profondément de nos traditions nationales, estimant que ce n'était que justice, dans un monument destiné précisément à servir d'école au relèvement de notre art national.

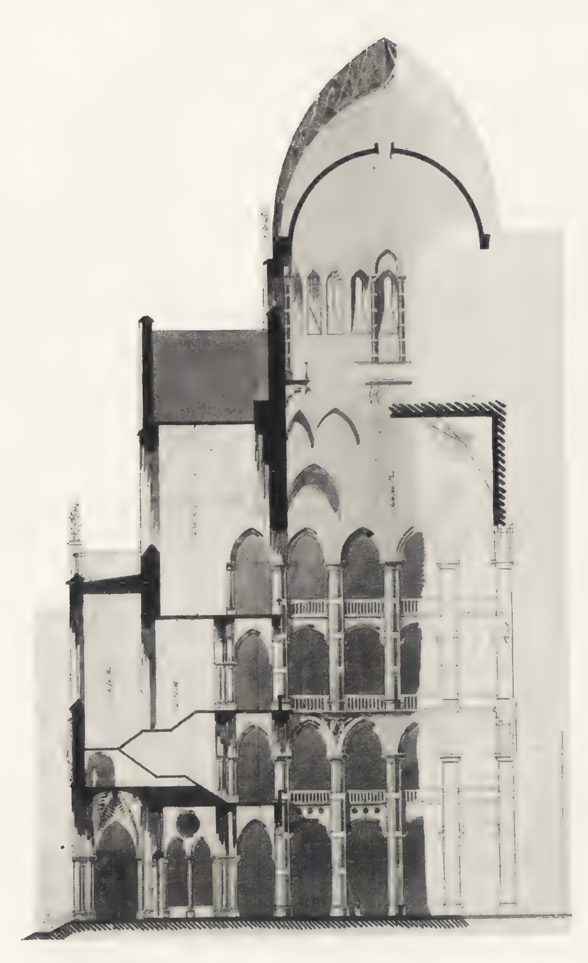


Entrée principale. — Les statues des grands personnages de notre histoire ayant favorisé les arts figurent au-dessus de l'entrée principale. Nous y trouvons Charlemagne, Notger, Philippe le Bon, Albert et Isabelle, etc.

Sous les fenêtres du deuxième étage s'étend une frise représentant des scènes de l'histoire de l'art, depuis la construction de



DÉTAIL D'UN DES GRANDS PIGNONS VERS
L'AVENUE DE LA JOYEUSE ENTRÉE.



COUPE SUR LA FAÇADE PRINCIPALE.

nos premières églises par les missionnaires, jusqu'à l'institution de notre Ministère des Sciences et des Arts.

De chaque côté de la grande rose, se rangent les grandes inventions anciennes et modernes qui ont fait époque dans l'histoire du progrès.

Les tympans des pignons sont décorés de vastes mosaïques représentant, sur un fond d'or, les différents métiers d'art.

Le pignon principal nous montre, au milieu, un architecte expliquant un plan au peintre et au sculpteur, qui tiennent l'écusson de leurs métiers. Sur les côtés sont assis un forgeron, un menuisier, un charpentier et un dinandier. Ces personnages mesurent, debout, $5^{m}50$, dimension rendue nécessaire par la grande hauteur à laquelle ils se trouvent placés.

Sur les amortissements de la rampe, entourant la naissance de la coupole, se trouvent les symboles de la nuit, du jour, du temps, etc., en bronze doré. Autour de la coupole figurent, dans la même matière, vingt-quatre types des différents peuples de la terre.

Le crétage de la toiture de l'entrée est formé par des paons, oiseaux des toits, faisant la roue.

La coupole, couverte de bronze, porte une couronne et une terminaison en bois recouverte de plaques en cuivre doré.

Comme le musée de sculpture forme la façade principale, il est plus richement orné que les façades secondaires.

Des fenêtres de 5 mètres de haut sur $3^{m}50$ de large en éclairent le rez-de-chaussée et l'étage.

La frise, de $1^{m}80$ de hauteur, située entre ces deux rangées de fenêtres sert à continuer les scènes de l'histoire, commencées sur la façade principale.

Les contreforts présentent comme amortissements les principaux animaux de la création, sculptés en pierre, et sur chaque pointe des pignons, entre deux contreforts, se trouvent nos grands sculpteurs. Des personnages analogues forment aussi la frise de chaque côté de la rose, au-dessus de l'entrée particulière de ce musée.

Dans le pignon, une mosaïque nous

montre, par leurs représentants les plus illustres, les trois grandes phases de la sculpture : à gauche Phidias, de l'antiquité, au centre Claus Sluter, du moyen âge, et, à droite, Michel-Ange, de la Renaissance.

Sur la galerie supérieure du musée et autour de la coupole, des animaux fantastiques portent les écussons des pays et des villes célèbres par leurs écoles de sculpture.

La coupole est couronnée par un fleuron en cuivre.

Sur la faîte du toit, il y a un crétage de 1m80 de haut, formé d'une suite de paons en plomb découpé.

Le restaurant et la salle des conférences sont décorés dans le même ordre d'idées que les bâtiments précédents.

La frise se poursuit entre les fenêtres. Des animaux couronnent les contreforts. Seulement, ici, les brasseurs et les dégusteurs remplacent les artistes sur les pinacles.

Le pignon principal porte le roi Gambrinus vidant sa chope toujours pleine. Les gros contreforts sont amortis par des cavaliers se désaltérant.

Les galeries de la salle des conférences portent des statues de grands critiques et historiens de l'art. Tous ces personnages sont coulés en bronze.

Le bâtiment entier est couronné par la statue en cuivre de saint Michel, patron de Bruxelles, mesurant 7 mètres de haut. Elle est perchée à une hauteur de 70 mètres.

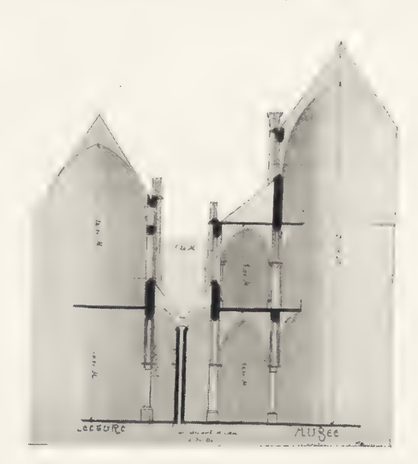
Les pavillons latéraux portent, sur le pignon, un personnage exécutant le métier qui y est exposé, avec son écusson.

Des statues en bronze, représentant des travailleurs, ornent les pignons.

Les galeries portent les écussons des villes les plus célèbres dans l'exercice des divers métiers.

De nombreux animaux, sculptés en diverses pierres, amortissent les contreforts.

La décoration intérieure, sauf celle des vestibules, est purement architecturale, les objets exposés devant eux-mêmes servir d'ornementation. Cependant on s'efforcerait, autant que possible, de donner à chaque pavillon son cachet propre, en rapport avec sa spécialité.



COUPE SUR LES PAVILLONS LATÉRAUX



Tel qu'il est conçu, et avec les développements et les rectifications qu'y apporterait nécessairement une étude définitive, nous pensons que notre projet peut satisfaire au programme tracé.

Son exécution constituerait évidemment une entreprise nationale et nécessiterait de grands crédits.

Nous sommes convaincus, cependant, que les frais n'atteindraient pas, à beaucoup près, ceux qu'entraînera l'érection du Mont des Arts. D'autre part, la Providence

fait traverser à notre pays une période de prospérité extraordinaire et ce ne serait pas un sacrifice trop dur pour nos finances de consacrer quelques dizaines de millions au relèvement intellectuel et social de nos artisans, ainsi qu'au bonheur de la nation en général, les émotions esthétiques vraies étant pour l'homme une des sources les plus nobles de jouissance.

S. M. Léopold II, à qui tous les grands projets de relèvement national tiennent si vivement à cœur, voudra bien, nous l'espérons, prendre notre idée sous sa haute protection, et, forts d'un tel appui et du bon droit de la cause de l'art, nous ne désespérons pas d'en voir un jour l'heureuse réalisation.

HERMAN LEMAIRE.

FRAGMENTS DE MOSAÏQUE, PEINTURE ET CÉRAMIQUE, A LA CATHÉDRALE ET AU MUSÉE ARCHÉOLOGIQUE DE SAINT-OMER.

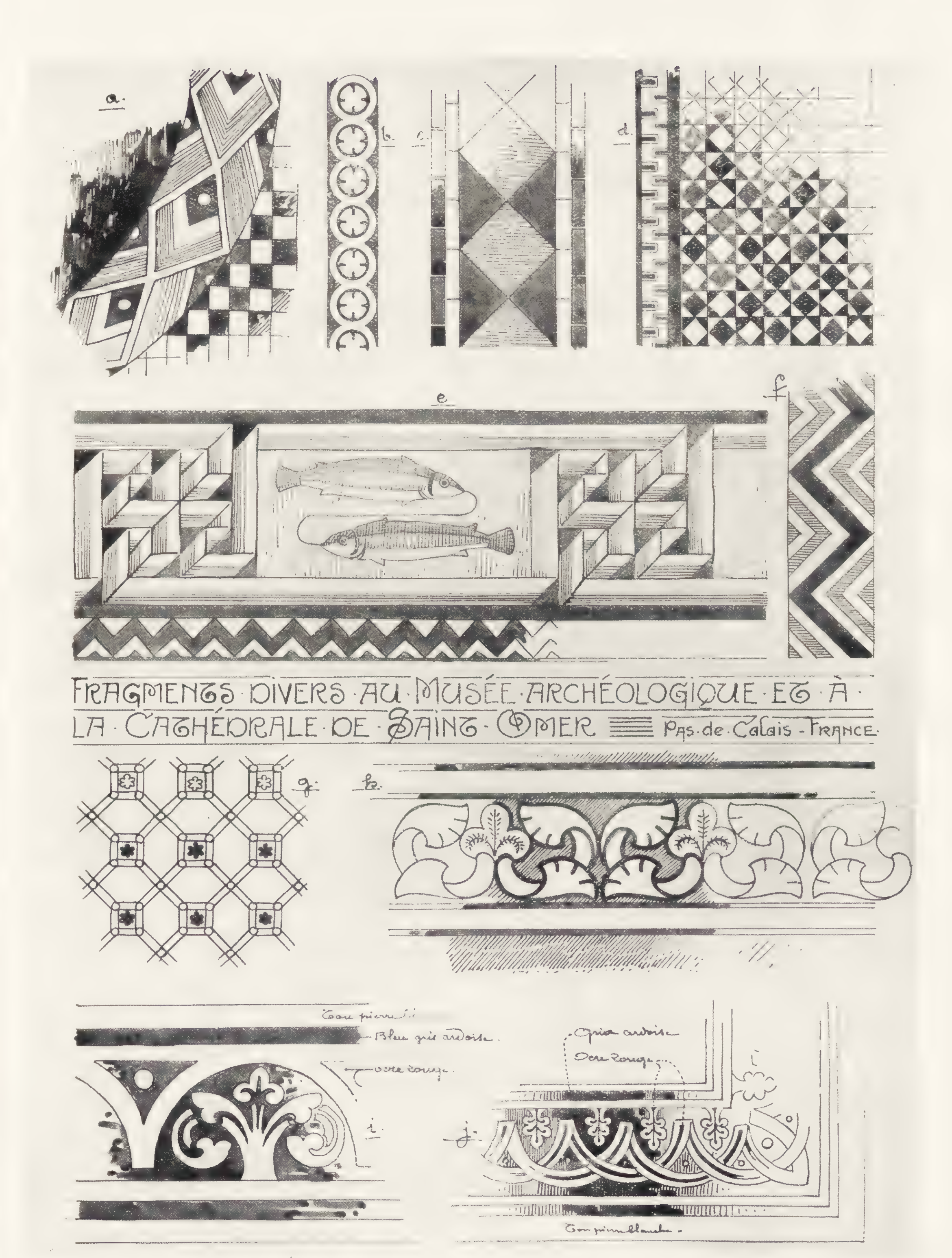
PAGE D'ALBUM



ES six motifs, de *a* en *f*, que donnent les croquis ci-contre, ont été relevés au musée de la ville de Saint-Omer, où, parmi une foule de reliques d'art, ils sont de vénérables souvenirs de l'ancienne abbatiale que saint Bertin fonda sur la butte de Saint-Mommelin, vers l'an 640, et près de laquelle, avec un second monastère, vint s'établir Saint-Omer et sa cathédrale. Ces fragments proviennent du pavé en mosaïque qui recouvrait le sol du chœur de l'église de Saint-Bertin. Ils furent découverts en 1831. Tous nous montrent l'emploi, presque abusif à leur époque, de la géométrie en décoration. Le motif *e*, plus important que les autres, parce que plus complet, est un morceau caractérisant bien le style roman. Les entrelacs ou guillochis dont il se compose, ont eu quantité de semblables, en sculpture, peinture, vitrail, etc., etc., dans la décoration en général et en bien des régions. Ce motif est un morceau du grand encadrement de la mosaïque-pavement du chœur où figuraient les signes du zodiaque. Ces derniers, comme couleur, alternent sur fond blanc ou jaune et sur fond rouge.

L'ensemble de cette mosaïque, dans laquelle entrent le jaune, le blanc, le noir, le gris bleuâtre tacheté et le rouge, est composé à l'aide de fragments de pierre dure, de marbre, de granit et de terre cuite. La couleur rouge provient exclusivement de ce dernier élément, et le gris bleuâtre du granit. Les sujets, figurés conventionnellement, sont dessinés par un simple trait noir et leur coloration est donnée par des teintes plates. L'adhérence des cubes composant le revêtement de l'aire est obtenue par un ciment assez dur, de tonalité grisâtre.

Les motifs *g* et *h*, proviennent également de saint Bertin. Ils représentent un jeu de fond et une frise horizontale, en peinture décorative. Le blanc, le jaune et le rouge


a.
b.
c.
d.
e
f
FRAGMENTS DIVERS AU MUSÉE ARCHÉOLOGIQUE ET À
LA CATHÉDRALE DE SAINT OMER
Pas-de-Calais - France.
g.
h.
Bleu gris ardoise.
ocre rouge.
Gris ardoise
Ocre rouge
i.
j.
Ton pierre blanche.

sont les seules couleurs employées dans ces éléments, tant pour les fonds que pour les ornements, les filets et les sertis. Le fragment *g*, composé de diagonales croisées, repose sur le carré. Les points de croisement sont renforcés d'une fleurette qui donne du corps et de la couleur à la surface relativement considérable que couvrait ce réseau. Dans leur ensemble, ces entrelacs rappellent les combinaisons composées de courbes ou de droites se coupant et se pénétrant, que l'on rencontre très fréquemment dans les anciennes polychromies d'architecture religieuse des XIIe et XIIIe siècles.

Le motif *h*, de la plus grande simplicité, a la géométrie comme note dominante de son organisme. La plante qui lui est appliquée est une synthèse qui ne personnifie nul sujet de la flore en particulier, il peut en rappeler plusieurs, il n'en représente aucun, son emploi a uniquement pour but d'enlever la sécheresse que, comme impression, entraînent avec elles les droites et les courbes employées exclusivement. Ces similiplantes, bien qu'apparentées avec la forme végétale qu'elles rappellent de loin, n'ont pas leur intérêt dans cette particularité. En une silhouette spéciale, elles ne sont que des points de couleur devant produire une harmonie par un jeu de taches reliées à un mouvement qui rappelle celui de la plante, et dont les ovales ou cercles déformés en spirales doubles seraient les tiges formant l'ossature de la frise.

Avec les motifs ci-dessus appartenant à la mosaïque, cette bande est un excellent exemple de la valeur à donner à un détail secondaire dans l'ensemble d'une expression d'art. Il est un mot dont le sens n'est pas attaché à sa personnalité mais à sa participation à un effet, étant donnée sa fonction. La note de mouvement, de masse et de couleur est le seul but à atteindre par sa mise en œuvre ; c'est pourquoi il ne doit, quelque règne de la nature qu'il rappelle, conserver de celle-ci que ce qui convient pour coopérer à l'écriture de l'idée. Les poissons de la bande que nous envisageons sont dans ce cas. Ils ont juste ce qu'il faut pour rappeler la forme du poisson et rien de plus. L'esprit en eux supprime le plus de matière possible. Ainsi doit-il en être de tout élément décoratif, qu'il soit flore, faune ou figure humaine, lorsqu'il reçoit une application secondaire dans n'importe quel milieu conventionnel d'art ; en tout il doit être dépendant.

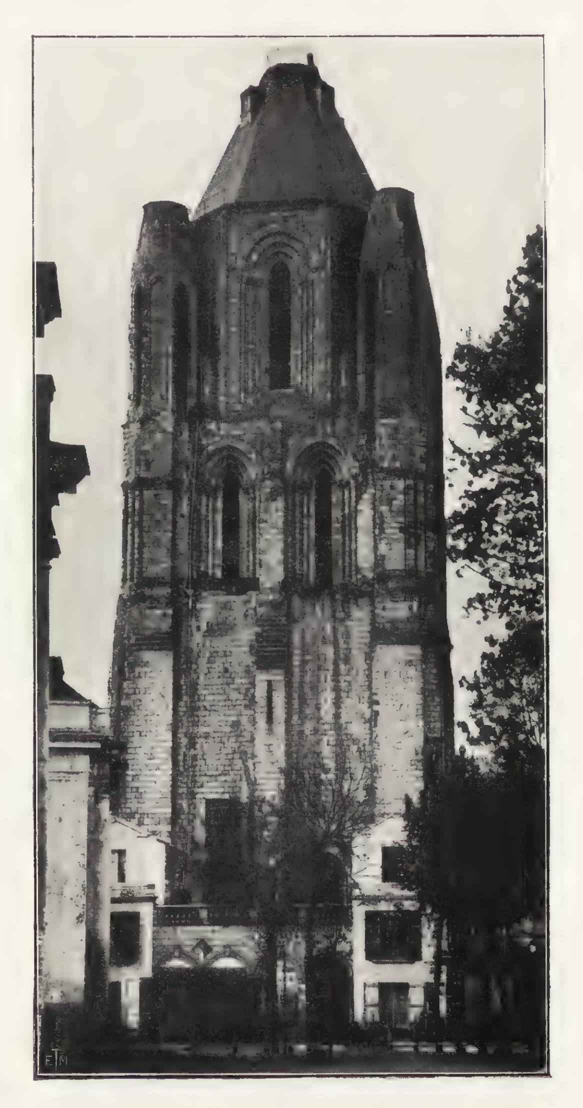
Les deux fragments *i* et *j*, de composition et d'exécution modernes, sont extraits du dallage du chevet (abside) de la cathédrale. Bien qu'inférieurs à ceux qu'ils suivent, ils sont d'assez bon caractère. Leur dessin serré et large, ainsi que leur tonalité sourde, leur donnent bien l'apparence d'une surface calme, laquelle doit être la caractéristique de tout pavement. Ils ne se confondent pas avec le tapis, comme cela se rencontre assez souvent dans les produits modernes. La discrétion de leur ensemble est de nature à mettre en valeur tout ce qui, dans un sanctuaire chrétien, de l'autel au moindre objet mobilier concourant au culte, demande un rayonnement et un éclat plus ou moins considérables. Au service de l'autel, le pavé est le plus humble des serviteurs ; celui de l'abside de la cathédrale de Saint-Omer le prouve. C'est ce qui constitue en grande partie sa beauté. F. F.

INSTALLATION D'UN BEFFROI EN CHARPENTE DANS UNE TOUR DU XIIIe SIÈCLE.



RÈS de la belle église de Saint-Aubin, à Angers, l'abbé Robert de la Tour-Ladry (1127-1154) fit élever une tour isolée énorme, moitié donjon, moitié clocher. Je l'ai minutieusement décrite dans le *Bulletin monumental* en 1906 et, l'année dernière, dans les *Mémoires de la Société d'Agriculture, Sciences et Arts d'Angers :* inutile d'y revenir. D'ailleurs, les photographies et les dessins ci-joints en diront assez aux lecteurs du *Bulletin des Métiers d'Art,* pour les convaincre de l'importance du monument, bâti d'un seul jet et malheureusement privé de la flèche en pierre projetée, dont l'assiette octogonale est ménagée d'une façon si savante au sommet de l'édifice.

La vue de la tour, prise en diagonale après sa restauration, montre avec quelle habileté l'architecte sut relier les quatre *fillettes* aux contreforts de la partie inférieure, et faire passer insensiblement la construction du plan carré à l'octogone. Est-il exagéré de voir en germe dans les tourelles ajourées de l'étage supérieur le système adopté plus tard dans les grands pinacles situés aux angles des clochers des cathédrales de Laon, de Reims et enfin de ceux de Saint-Nicaise de la même ville ? Je ne le crois pas. Ces dernières tourelles sont assurément plus sveltes et plus élégantes, mais ceci tient autant au style de l'architecture qu'à la nature des matériaux, dont la dureté permettait, en certaines localités, toutes les hardiesses.



TOUR SAINT-AUBIN, A ANGERS, AVANT SA RESTAURATION.



LA TOUR SAINT-AUBIN, A ANGERS, APRÈS SA RESTAURATION.

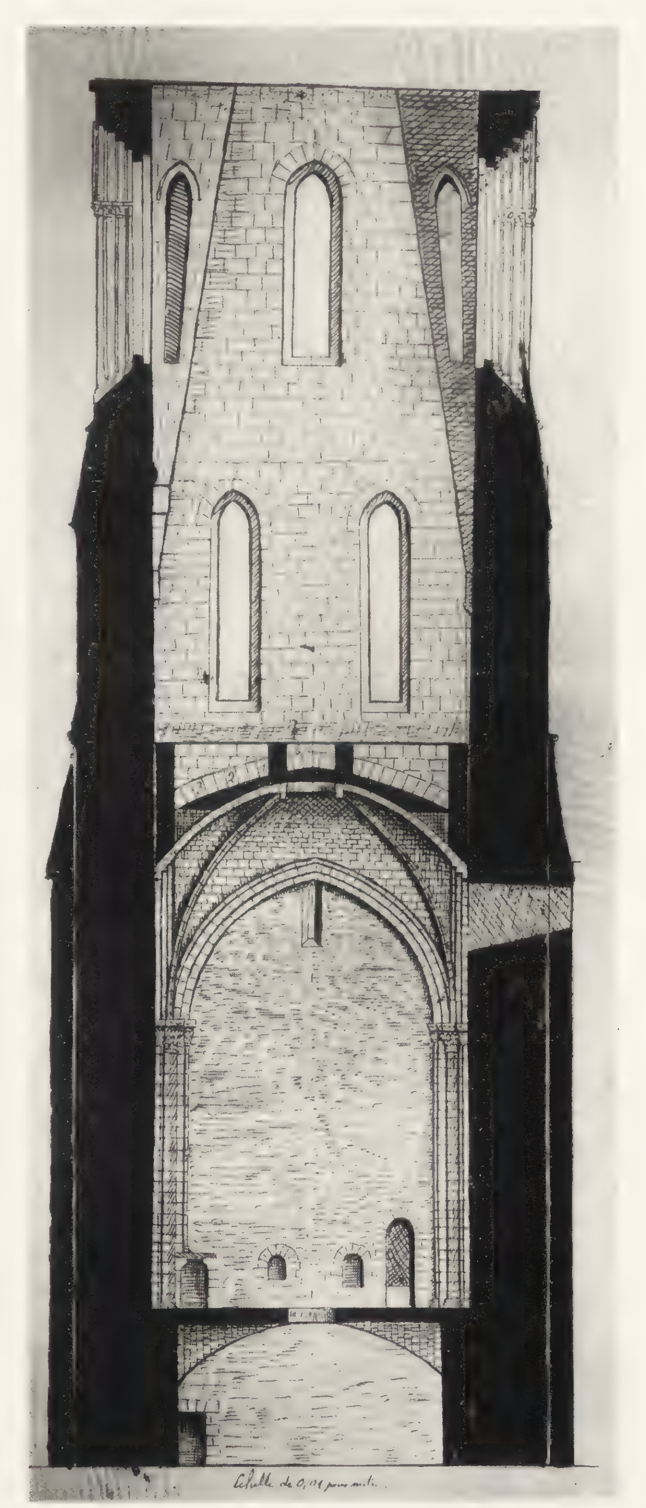
Ceci dit en manière de préambule, étudions comment le maître de l'œuvre du XIIe siècle avait prévu dans cette tour énorme (de 10^m20 de côté intérieurement), l'installation du beffroi, sur lequel devaient être suspendues les cloches de l'abbé, mises en branle aux grandes solennités.

Au-dessus de la salle voûtée en coupole du premier étage, il s'agissait de poser une importante sonnerie. Le balancement de cloches puissantes est toujours inquiétant pour la solidité d'un clocher... Il est vrai qu'ici les murs ont près de quatre mètres d'épaisseur à leur base, qu'ils sont munis de douze contreforts et d'une tourelle renfermant l'escalier... N'importe; sur les deux rangs concentriques des arcs formerets de la voûte, l'architecte établit une solide ceinture de maçonnerie de 0^m70 d'épaisseur, destinée à porter les poutres de l'enrayure du beffroi. Rien de mieux; mais la tour a 10^m20 en tout sens au niveau du beffroi. Se hasardera t-il à lancer, sur un espace aussi considérable, les deux pans de bois isolés, qui doivent séparer la largeur totale en trois compartiments pour y recevoir les cloches, alors que le fléchissement d'une poutre peut disloquer les assemblages, arracher les tenons et même occasionner la rupture des cloches ? Que faire ? Des corbeaux en pierre très saillants, composés de longues assises superposées, soulageront-ils suffisamment sur une longueur

pareille, les principales poutres transversales? Le maître de l'œuvre ne s'y fie pas ; il lui faut, d'une part, assurer une assiette inébranlable à son beffroi et, de l'autre, prévoir par *l'intérieur* l'ascension des cloches, car il ne veut pas être obligé de les faire entrer par *l'extérieur,* comme à la cathédrale de Bayeux et, plus tard, aux clochers de Vendôme et de Rouen (tour Saint-Romain).

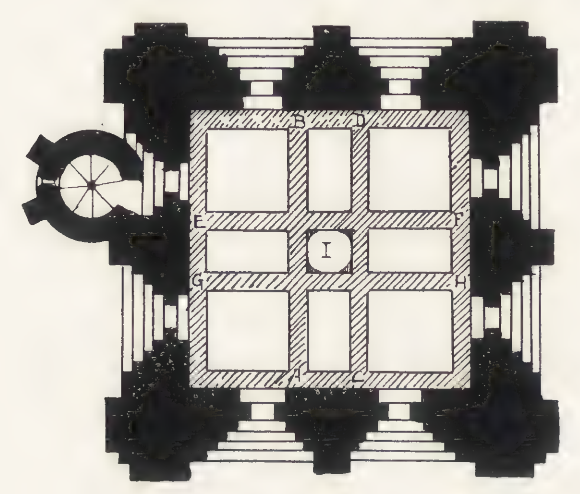
Pour atteindre ce double but, voici ce qu'il imagine : d'une face à l'autre de la tour, il établit en grandes pierres, soigneusement taillées et bien extradossées, quatre arcs surbaissés A B, C D, E F, G H, s'entrecroisant et laissant libre au centre de leur rencontre un espace carré de $1^{m}50$, correspondant à un oculus I de même longueur, pour les cloches. Sur les murailles soutenues par les quatre arcs, le charpentier dressera en toute sécurité les deux pans de bois intermédiaires, tandis que la cage extérieure de la charpente reposera directement sur le renfort de $0^{m}70$ ménagé au-dessus de la voûte sur les quatre faces de la tour.

Une objection se présente aussitôt à l'esprit, quand on compare la distance qui sépare les arcs entre eux et ceux-ci des faces parallèles de la tour : Pourquoi n'y a-t-il entre les arcs qu'une distance de $1^{m}50$? N'est-ce pas s'interdire à l'avance la possibilité de monter au beffroi une cloche d'un plus fort dia-



COUPE DE LA TOUR SAINT-AUBIN A ANGERS.

mètre ? Dans un clocher dont l'intérieur mesure $10^{m}20$ sur chaque face, il eût semblé plus naturel d'augmenter la distance entre



TOUR SAINT-AUBIN, A ANGERS.
PLAN DU SECOND ÉTAGE.

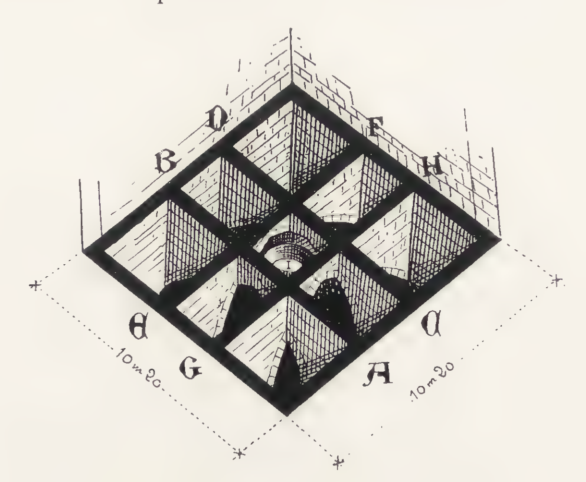
les arcs, de façon à pouvoir hisser une cloche de 2 à 3 mètres de diamètre. Pour absoudre le maître de l'œuvre de tout reproche, il suffit de se souvenir qu'au XIIe siècle, les cloches, très hautes et très épaisses, n'avaient pas le volume (en largeur) et le poids qu'on leur donna plus tard.

Il raisonna sur les données du temps où il vivait et ne pouvait prévoir les dimensions si considérables des cloches aux XVe et XVIe siècles, moins encore soupçonner qu'au XVIIe siècle on leur donnerait un diamètre plus grand par rapport à leur hauteur que précédemment. En outre, l'abbé de Saint-Aubin n'avait peut-être pas non plus la prétention de surpasser en grosseur, ni même de les égaler, les cloches de la cathédrale. L'évêque et les chanoines n'auraient sans doute pas été de cet avis.

Quoi qu'il en soit, ce parti-pris d'arcs entrecroisés était excellent, beaucoup plus économique que le système suivi quelques années après au clocher de Vendôme, enfin d'une solidité à toute épreuve.

Ainsi l'a jugé M. Magne, l'éminent architecte chargé de la restauration de la tour : il s'en est d'ailleurs inspiré dans la construction du campanile de la basilique de Montmartre pour suspendre la *Savoyarde,* dont le diamètre dépasse 3 mètres et dont le poids, fort considérable, justifie toutes les précautions.

L. DE FARCY.



PLAN ET PROJECTION DES ARCS DU BEFFROI.

ANCIENNE ARCHITECTURE SUISSE.



N pensant à la Suisse, l'étranger songe aux montagnes, aux vallées, aux lacs et aux forêts. Le siècle où naquit le tourisme ne fut pas un siècle d'art. Il n'a découvert de l'Helvétie qu'une partie de sa parure, la plus rare, les beautés naturelles. Le peuple suisse lui-même, en faisant valoir son patrimoine, s'est relativement désintéressé de ses arts. C'est pourquoi son architecture n'est considérée surtout qu'au point de vue pittoresque, dans ses rapports avec les sites, et sans qu'on lui tienne même suffisamment compte de la valeur d'art que représente son harmonie avec les ouvrages de la nature.

Cependant, il n'est pas beaucoup de pays plus riches en œuvres architecturales remarquables. Comme toutes les nations de caractère tranché, de personnalité vigoureuse, de physionomie héréditaire, la Suisse a possédé jadis un art original, c'est-à-dire bien propre à la nature du milieu, de ses besoins, de ses ressources et de sa race.

Peut-être même les conditions naturelles ont-elles permis à l'art helvétique d'être *lui-même* plus entièrement, plus purement que bien d'autres : sinon affranchi, du moins abrité plus longtemps contre les influences étrangères, il fut plus obligé aussi, par les exigences du climat et la configuration du sol, à n'écouter que ses propres inspirations.

Quoi qu'il en soit, l'histoire de l'art national de la Suisse est des plus belles, et les témoins, survivants du passé, qu'elle peut invoquer sont encore nombreux et très intéressants. Ils évoquent, en outre, de nobles leçons d'esthétique.

C'est ce que M. l'architecte Anheisser nous montre dans un ouvrage [1], où il fixe, en bons croquis, une longue série d'ensembles et de détails architecturaux relevés dans différents cantons de la Suisse occidentale.

Ce travail, excellent d'abord par l'utilité immédiate de sa documentation, l'est bien plus encore par les excellents principes dont il est inspiré.

S'il fournit un appoint à la science archéologique, là n'est pas son but, ni sa principale fonction. M. Anheisser a clairement voulu montrer le principe esthétique dont s'inspirait l'art ancien de son pays. Il s'est gardé avec soin de l'éclectisme, ses indications sont nettement pratiques en ce sens qu'elles relèvent de la norme d'un jugement sain sur l'art de toutes les époques et, en particulier, sur l'art moderne. C'est ainsi que celui-ci trouve tout profit à l'étude des œuvres anciennes.

La justesse du jugement de M. Anheisser ne l'empêche pas d'être large. Il ne s'arrête point à des côtés de forme, à des particularités de jugement, à des points de goût, à des détails de sentiment. Beaucoup de ses exemples sont plus piquants d'originalité que rigoureux de correction. Mais on découvre chez l'auteur l'intention de montrer que les anciens, avec le caractère de leur race et le goût de leur temps, ont *appliqué* l'art à des fondements de raison et de sentiment, plutôt que d'insister sur la manière dont ils s'y sont pris pour le faire. En d'autres termes, il veut établir le principe immuable et faire sentir comment l'application est chose variable. Cela se sent à la façon dont ses documents sont présentés.

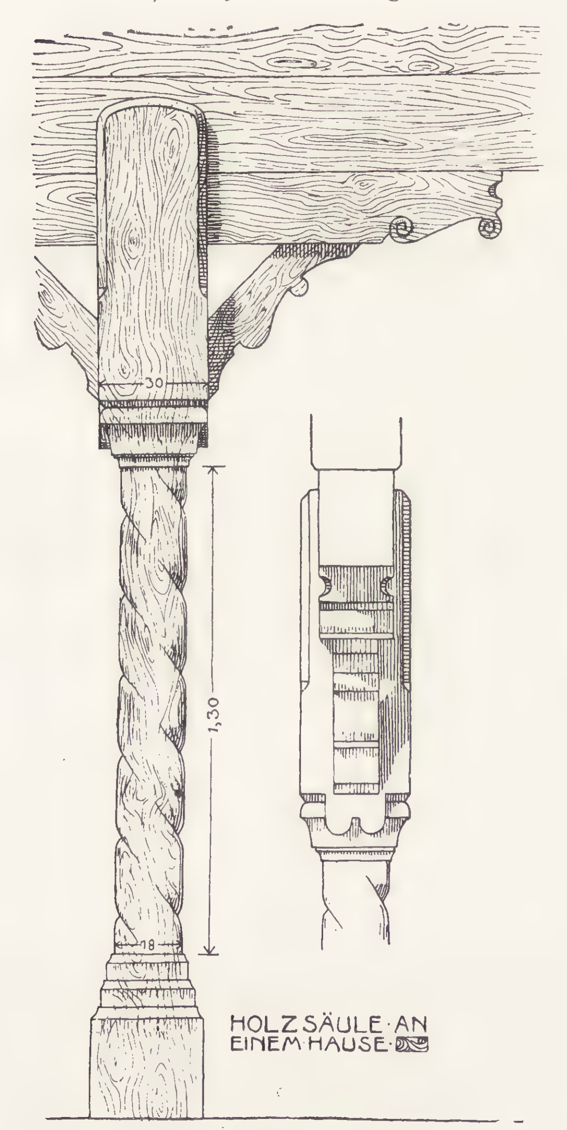
J'aime, notamment, quand il nous montre un monument sous un ou plusieurs de ses aspects, à trouver le plan du quartier, place ou rue que ce monument décore. Voilà qui ouvre des aperçus sur le rapport entre les monuments et la voie publique dont ils dépendent : principe méconnu, presque insoupçonné d'un grand nombre.

Il en est de même pour n'importe quel

[1] *Altschweizerische Baukunst* (Architecture suisse ancienne), par ANHEISSER, 110 pl., in-f° avec texte explicatif (fr. 35.00). Berne, A. Brancke.

détail. M. Anheisser nous le montre dans son cadre. Nous en saisissons la raison d'être et aussi le caractère décoratif. C'est pourquoi les objets sont dessinés en perspective, montrés du point de vue du spectateur plutôt qu'en géométral, à moins que l'auteur ne veuille faire valoir leurs éléments constructifs.

En effet, le *moyen* est envisagé tout autant



COLONNE EN BOIS A L'INTÉRIEUR D'UNE MAISON A LAUPEN (CANTON DE BERNE).

que le but et le milieu. L'élément constructif est toujours considéré comme essentiel. Les beaux détails de métier abondent, surtout de l'industrie du bois, dont la Suisse a toujours été l'une des patries.

Il n'en est pas autrement en ce qui concerne la note nationale : nous en voyons l'influence par la comparaison des exemples empruntés aux divers cantons.

Pour qui veut comprendre aussi les leçons qui se dégagent de ce livre, celui-ci sera plein de fruits.

Il le conduira loin des préjugés qui mirent les chalets suisses à la mode... aux bords de la mer. Ce n'est point cette vogue ridicule qu'a cherchée M. Anheisser. Disons et prouvons qu'il a voulu l'éviter. Il propose l'art suisse à ses compatriotes, il veut faire comprendre et aimer à ceux-ci leur art national ; il souhaite qu'ils s'en inspirent. Il veut aussi dire aux étrangers que la Suisse est riche en beautés artistiques autant qu'en splendeurs naturelles ; mais il ne propose pas de reprendre les formes en dehors des frontières cantonales ; seulement, en ajoutant l'exemple de son pays aux exemples des autres pays, il démontre à tous que chaque région, chaque nation a son art propre.

Ainsi donc, en étudiant avec talent une variété des formes artistiques, il prouve la règle de la relativité esthétique ; en mettant sous les yeux des modes d'applications, il évoque le principe absolu dont ils sont les émanations.

« Le désir et le besoin d'un « art national », dit-il, s'éveille aujourd'hui dans tous les pays et partout retentit un appel pressant : « Rattachez-vous aux vieilles traditions, rapprenez à sentir et à créer comme le veulent les mœurs et les usages locaux ; construisez des maisons dont le caractère s'harmonise avez le paysage et qui conviennent au climat de votre pays. »

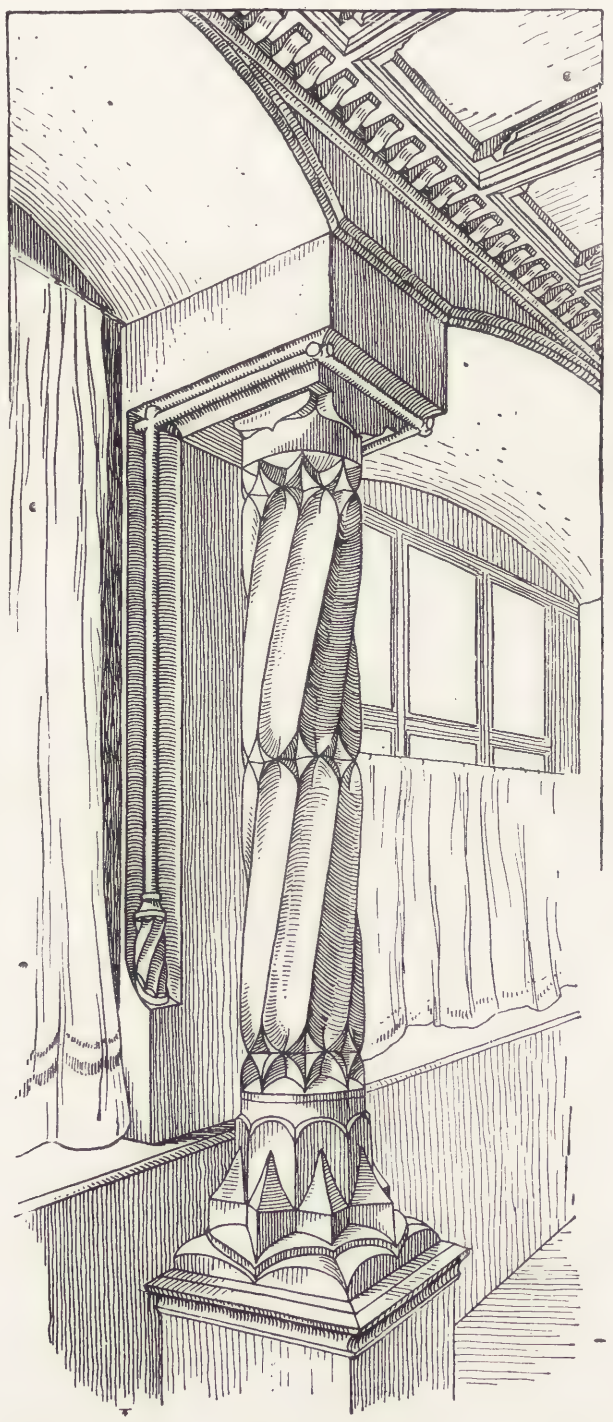
C'est en architecture que la fâcheuse manie d'apprécier bien plus ce qui vient de l'étranger que ce qu'on a chez soi a eu les plus déplorables conséquences : nos villes modernes se ressemblent à peu près toutes. Nulle part elles n'offrent quoi que ce soit de vraiment caractéristique ;

tout est taillé sur le même patron, encore qu'on entasse, parfois jusqu'à la folie, tous les oripeaux possibles et impossibles de tous les styles. Et cette misère est devenue si grande que des voix s'élèvent aujourd'hui pour réclamer le retour à de plus saines conceptions ; mais de quel côté nous tourner ? Les fils de la tradition qui nous reliaient aux siècles antérieurs si féconds au point de vue artistique, sont rompus... et les vieux maîtres sont morts. Il nous faut donc diriger nos regards vers les œuvres qu'ils nous ont laissées et, grâce au ciel, nous trouvons encore en Suisse un nombre imposant de témoins magnifiques de réelle vie artistique. Voyez-les, étudiez-en les nobles proportions, la robuste ossature, la sage mesure dans la décoration ; car c'est là qu'est le remède pour notre art architectural si déchu, c'est la source vivifiante pour toutes les choses que nous avons, à notre grand dommage, laissé périr.



FENÊTRE A STEIN-SUR-LE-RHIN.

Mais comment le retour à ces bonnes vieilles traditions d'art pourra-t-il réussir ? Sera-ce peut-être en essayant de copier les vieilles formes ? Non et cent fois non... ce ne serait là qu'un mauvais pas en arrière, et l'on voit trop quelles créations déplorables a laissées, quelles caricatures a enfantées une époque de copie... surtout du gothique ou de la Renaissance,



COLONNE EN BOIS A L'INTÉRIEUR D'UNE MAISON A BALE (1539)

comme celle qui a fleuri dans la seconde moitié du siècle dernier. Non, comme nous le faisions entendre plus haut, ce que nous avons à apprendre des vieux édifices, ce ne sont pas leurs formes, mais la façon dont ils sont conçus en un tout harmonieux, dont ils ont, pour ainsi dire, jailli librement du sol d'une culture artistique si haute. Notre temps réclame des hommes autre chose que ce que le XVIe ou le XVIIe siècle demandaient à leurs enfants. Avons-nous un art qui reflète la culture de notre époque comme celui des siècles passés le fait ? Il nous faut bien jusqu'à aujourd'hui répondre en toute franchise « non », bien que nous ne voulions pas méconnaître que, dans les dernières années, un art jeune et fort semble naître. Nous souhaitons le voir grandir et donner essor à une architecture qui soit enfin le reflet des tendances de notre époque; mais, il faut bien l'avouer, nous marchons encore à tâtons dans l'obscurité. Peut-être, par malheur, faut-il chercher les racines de ce mal dont souffre encore l'architecture, comme l'art industriel, dans un certain manqued' « honnêteté ».

On a oublié que le but et l'usage d'un objet quelconque doivent se lire clairement dans sa structure, pour qu'il puisse être considéré comme une œuvre d'art. On a cru « embellir » une maison en l'attifant d'ornements extérieurs, en dissimulant sa construction sous un masque trompeur, sous un clinquant souvent misérable.

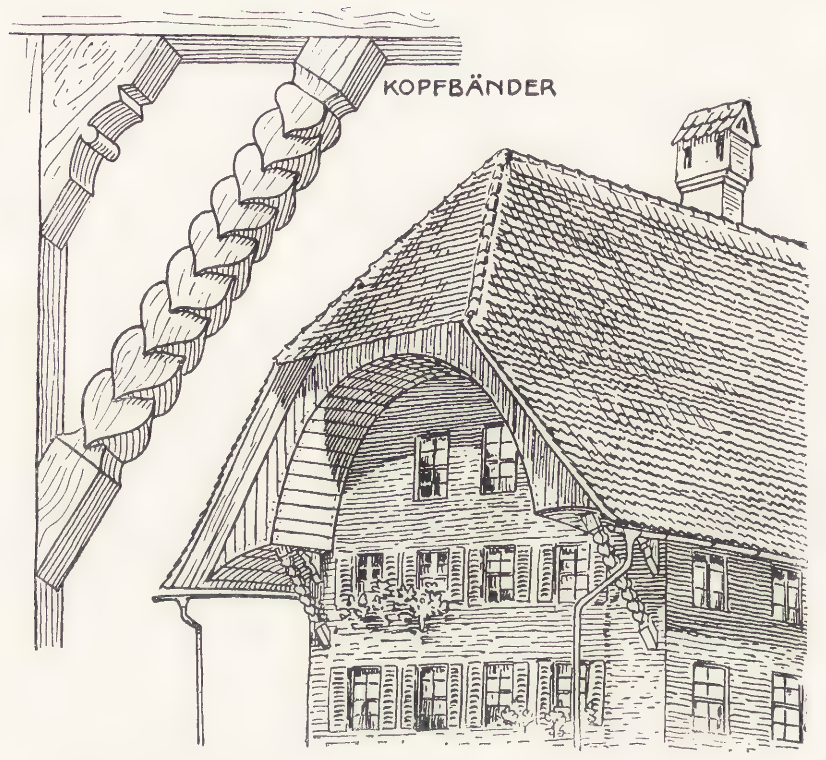
C'était une duperie continuelle, il fallait que tout parût autrechose et surtout davantage que ce n'était en réalité. Le cas se présente-t-il dans les vieux édifices ? Pour répondre à cette question, il nous sera permis de citer un exemple connu de la plupart des lecteurs suisses. Je veux parler de l'Hôtel de Ville de Berne, vieil édifice gothique qui a été restauré en 1868... et « embelli » à fond... Quel jugement porte sur ces travaux M. le professeur Rahn, le savant historien d'art suisse? Il parle de « cet Hôtel de Ville modernisé par une restauration scandaleuse » et ajoute :

« On a attifé le vieil Hôtel de Ville, jusque-là si simple et si distingué, de colifichets et de

pâtisseries « gothiques »... Ces mots « simple et distingué » nous donnent la réponse que nous cherchions... Il était simple dans sa distinction comme l'étaient tous les édifices d'une époque qui a vu s'élever les plus magnifiques églises, d'une époque qui disposait d'une si merveilleuse richesse de formes. Tout ornement ne venait alors qu'à sa place; on ne les entassait point au hasard, en affublant les façades de tous les oripeaux possibles. Une tourelle, gracieuse, une mouluration aux profils caractéristiques autour des portes et des fenêtres, parfois encore un cartouche, et pas d'autre décoration que de vigoureux bandeaux pour accuser le parti architectural; il n'en fallait pas davantage pour faire de nobles et fières maisons bourgeoises ! A les voir à Berne ou à Fribourg, à Bâle ou à Lucerne, n'éprouve-t-on point une impression de réconfort ? L'élément décoratif cède le pas aux éléments de construction, c'est ce que nous trouvons dans toutes les villes suisses; mais dans chacune d'elles ce principe est exprimé sous

ERKER·BEIM·ZEITGLOCKENTURM· R·ANHEISSER·1904

BRETÈQUE PRÈS DE LA TOUR DE L'HORLOGE A BERNE (1676).



CONSOLE EN CHARPENTE SOUS UN PIGNON A LAUGNAU, CANTON DE BERNE.

une forme différente, suivant son tempérament, et dans toutes ces variantes avec quel charme ! Exécution répondant au but et à la réalité, construction parfaite et, comme résultante, impression de confort, de chez soi : tel est le caractère essentiel de ces vieilles demeures.

Si nous voulons, par conséquent, faire naître à nouveau une culture artistique saine qui nous attache à notre logis et nous le fasse aimer, comme c'était le cas pour nos ancêtres, nous devons faire naître aussi leur forme d'art, c'est-à-dire leur façon de bâtir si bien appropriée à son but. C'est ainsi, par exemple, que le toit des anciennes maisons suisses est conçu tout autrement que dans les constructions modernes, et ceci pourquoi ? L'ancien toit suisse correspond à merveille aux nécessités du climat, c'est l'expérience des siècles qui l'a créé : pourquoi ne devrions-nous plus le construire de la même façon ? Aurions-nous peut-être honte de cet élément architectural si caractéristique ? Le toit bernois avec sa grande saillie est absolument justifié, il couvre et protège la façade de façon parfaite. N'a-t-on point dans ces bonnes vieilles rues une impression de confort ? Ne quitte-t-on pas toujours avec joie nos artères modernes tirées au cordeau pour rentrer dans ces anciennes ruelles à la fois si intimes et si belles ? Et ne devons-nous plus construire nos rues actuelles de façon qu'on s'y sente chez soi et s'y promène avec plaisir ? Nos maisons neuves ne peuvent-elles donc plus être comme le sont les anciennes, telles qu'on ait joie et fierté à les contempler ?

Il est certain cependant que nous travaillons dans ce sens et que des tentatives heureuses ont été faites qui nous remplissent de joie.

Et nous pensons ici aux essais faits à Berne et dans d'autres villes pour concilier, d'une façon souvent très réussie, les vieilles traditions de l'architecture locale avec nos besoins modernes, pour transformer, en les respectant autant que possible, d'anciennes constructions, sans nuire à l'harmonie générale d'un vieux quartier.

Il y a aujourd'hui en Suisse toute une pléiade d'artistes qui montrent un réveil de l'amour pour l'architecture nationale, et nous nous réjouissons de voir que, de tous côtés, on commence à étudier les procédés de nos pères et que, sans faire de copie, on recherche une forme d'art qui puisse à bon droit être qualifiée de « nationale ». Malgré tout, cependant, il reste beaucoup à faire, et combien plus on bâtit mal

que bien ! C'est pourquoi nous voudrions crier à tous : « Regardez les vieilles bâtisses, étudiez toutes les solutions qu'elles donnent aux problèmes posés, c'est en masse que vous les trouverez bonnes et belles. » A chacun d'ailleurs de puiser à sa manière dans ce trésor national ce qui peut lui convenir, ce qu'il estime bon et digne de l'inspirer. Nous verrons alors de tous les côtés surgir des créations artistiques vraies et personnelles comme on en voit aujourd'hui déjà ça et là.

Puisse l'architecture se diriger partout en Suisse dans cette voie féconde !...

C'est affaire du peuple suisse lui-même de veiller à ce que sa patrie ne s'appauvrisse pas de ces témoins d'un glorieux passé, qui sont aussi les témoins d'une vie artistique intense et infatigable. Tous ces vénérables édifices anciens : tours fortes, forteresses, châteaux, maisons de patriciens et maisons de paysans, ne seront en sûreté que si l'amour du peuple suisse veille sur eux. Mais pour cela il faut lui apprendre, à ce peuple, à aimer ces restes vénérables de son passé, et ce devrait être le principal souci de notre époque de conserver ce bien précieux comme un héritage sacré de nos ancêtres. Il nous faut veiller sans cesse pour que ces grands modèles, véritable trésor national, ne soient point profanés ou même détruits sans aucune utilité.

Cet ouvrage voudrait donc contribuer à faire connaître et aimer au loin cette architecture nationale, car le vœu de l'auteur serait de la faire comprendre et la rendre familière non seulement aux architectes, aux artistes et amateurs d'art, mais à tous ceux dont le cœur bat pour leur belle patrie. Il voudrait aussi, au delà des frontières de la Suisse, créer des amis à cette architecture si belle et si spéciale. Le citoyen suisse peut être aussi fier des œuvres de ses pères que des superbes montagnes de son pays. Celles-ci, l'étranger les connaît et les admire depuis longtemps ; il devrait, un peu plus que jusqu'aujourd'hui, accorder quelque attention aux superbes créations artistiques de ce beau pays, aux vieilles petites villes qui rêvent au bord des lacs et sur le flanc des monts, aux fiers châteaux qui dominent le pays et parlent de vieilles légendes, aux villages paisibles qui sommeillent dans les vergers ou se baignent dans le soleil des Alpes. »

Ces lignes reflètent l'esprit de l'ouvrage. Et n'est-il donc pas permis de dire que pénétrer avec M. Anheisser le sens logique et le sentiment expressif qui animent les formes architecturales suisses doit être très intéressant et très instructif ?

Egée.



LES VASES ATTIQUES [1].

II. LA FIGURE ROUGE.

UN fait digne de réflexion est que la céramique attique du VIe siècle marque à la fois l'apogée d'un système plusieurs fois séculaire et la création d'un système contraire. Elle consacre, d'une part, la figure à peintures noires; d'autre part, elle renonce brusquement à tout l'effort des générations passées et se lance dans la pratique d'un art tout nouveau : la figure rouge. Rien ne peint mieux l'état d'esprit des Attiques, la mobilité incessante de leurs recherches, leur passion pour la nouveauté [2] ».

Le zèle des potiers athéniens pour rendre sans cesse plus pratiques les vases qu'ils mettaient dans le commerce, fut une des causes de la découverte de la peinture à figures rouges. Se rendant compte des belles qualités de brillant et de résistance du vernis noir, qui donnait à leurs ouvrages une imperméabilité favorable à la longue conservation des liquides, les céramistes, renversant leurs procédés antérieurs de peinture, laissèrent la place la plus considérable sur leurs vases à la couleur protectrice.

Le progrès le plus décisif des ateliers athéniens fut, dit M. De Mot [3], l'invention de la figure rouge. « Pour augmenter la surface recouverte par le vernis noir protecteur, on fut amené à réserver, sur le fond recouvert de vernis, les figures qui, par suite, furent rouges comme la terre elle-même. En fait, on dessinait au trait sur le vase aussi aisément que nous le ferions sur une feuille de papier, et l'on couvrait ensuite le fond de vernis noir. Du coup, le dessin acquit une pleine liberté et, dès lors, toutes les conquêtes du grand art eurent leur répercussion dans la décoration céramique. »

Les tons si chauds et si doux de la technique nouvelle offraient l'avantage de s'approcher de très près des couleurs des grandes peintures... Les figures rouges devinrent, de la sorte, de purs dessins au trait noir sur fond d'argile. « Ce fut le triomphe du pinceau et l'essor définitif du dessin. » Tandis que par le grand nombre de personnages qu'on y apercevait et la multitude des actions qu'ils remplissaient, les sujets peints au VIe siècle avaient l'allure un peu diffuse d'un récit épique, ceux que représenta la figure rouge eurent un caractère de composition plus précis et plus dramatique.

§ 1. LE STYLE SÉVÈRE

Quoique affranchie de la gravure aux traits et des retouches nombreuses, la ligne décorative nouvelle se montra, d'abord, timide et réservée. Ses œuvres constituent une merveilleuse période de l'art, connue sous le nom de *style sévère*.

Commencée vers l'année 525, elle disparut insensiblement devant les hardiesses appelées le « beau style ». A son tour, celui-

1. Voir *Bulletin*, 7e année, p. 137.
2. POTTIER, *Op. cit.*, p. 642.
3. *Guide sommaire des antiquités du musée du Cinquantenaire*, 2e édit., p. 30

ci ne résista guère à l'engouement pour une imitation irréfléchie de la peinture à la fresque, imitation qui fut la perte de la poterie grecque.

L'Éphèbe s'exerçant à la pioche (fig. 10). — C'est un des premiers essais de la méthode nouvelle des figures rouges sur fond noir. Il orne l'intérieur d'une coupe possédée par le Cinquantenaire à Bruxelles. On y voit un éphèbe qui, en piochant la terre de son instrument effilé, exécute un exercice de gymnastique fort usité à cette époque. Le poète Théocrite fait dire du jeune pasteur



FIG. 10. ADOLESCENT FAISANT DE LA GYMNASTIQUE. MUSÉE DU CINQUANTENAIRE.

Corydon que, si un bouvier de ses amis était de force à tenir tête à Hercule lui-même, il le devait au fréquent exercice de la pelle [1].

Cette peinture est attribuée à un des artistes du groupe dit « groupe d'Épictétos », dans lequel on rencontre, sous la direction ou l'influence de cet artiste, les peintres-potiers Sosias, Chachrylion et Epilykos. Les temps nouveaux commencent vraiment avec les ouvrages d'Epictétos. « Exclusivement peintre, dit notre auteur, cet artiste travaille dans plusieurs ateliers... Il est le peintre attitré de l'éphèbe, de l'adolescent dans la fleur de la jeunesse... Ses jolies vignettes illustrent avec grâce et esprit le rebord et l'intérieur des coupes. Il fuit les grandes scènes et les figures de dimensions imposantes [2]. »

Aux petites figures de ses coupes, Epictétos donne souvent l'attitude courbée que nous voyons à celle de l'adolescent que nous avons devant nous. C'est vraisemblablement une trace de l'influence du peintre contemporain, le célèbre Cimon de Cléonée, dont l'œuvre montrait souvent des études de corps courbés. « Mieux encore qu'Andokidès, qui a gardé quelque lourdeur, Epictétos démontre la souplesse incomparable de la nouvelle technique et fait triompher la ligne pure, droite ou ondulée. »

Ilioupersis de Brygos (fig. 11). — Ce vase, propriété précieuse du Musée du Louvre, est l'œuvre de Brygos. Par elle, nous admirons les résultats que les facilités de dessin de la technique nouvelle ont amenés. Le sujet de ce vase est inspiré par les légendes qui alimentaient l'amour-propre national de l'Attique. C'est un épisode de l'Ilioupersis, c'est-à-dire une scène de cette prise de Troie, si harmonieusement chantée par Homère. Un jeune guerrier grec, enjambant le corps d'un

1. THÉOCRITE, *Idylles,* t. VI, p. 8-10.

2. POTTIER, *op. cit.*, p. 885.

Troyen, veut se précipiter sur l'enfant qui fuit en tournant tête. Mais il en est empêché par Andromaque, qui barre le chemin à l'ennemi de son fils en brandissant un bâton. Une femme s'enfuit à gauche, du côté d'un Grec, qui se prépare à plonger son épée dans le corps d'un ennemi. La partie inférieure de cette peinture fait voir Néoptolémos qui, tenant par un pied le cadavre d'un jeune garçon, se dispose à en écraser le vieux Priam à la barbe blanche.

Assis sur un autel, le père de Pâris étend les bras en suppliant. Polyxène, emmenée par Akamos, se retourne une dernière fois vers cette scène de carnage [1].

Beaucoup de jugements ont été portés sur cette œuvre. Ils sont utiles à reproduire pour caractériser la céramique athénienne de l'époque qui nous occupe. C'est à ce seul titre que je les place ici, car, si j'en avais le loisir, je me ferais un devoir de signaler les erreurs que renferment certains d'entre eux.

« Ce vase célèbre [2] est *un chef-d'œuvre de la céramique grecque.* Tout se réunit ici pour caractériser le style... annonçant l'art de Phidias, de celui qu'on a appelé le plus fougueux et le plus génial des céramistes grecs. *Ses œuvres marquent vraiment l'apogée de la céramique athénienne au temps des guerres médiques* .. Chez Brygos, la composition est savante, bien enchaînée [3]. » On y remarque l'observation du principe de la symétrie que l'on rencontre dans presque toutes les figures rouges et qui leur donne une physionomie particulière. « Ce qu'on



FIG. II. ILIOUPERSIS. SIÈGE DE TROIE.

appelle le « style sévère » ne réside pas tant dans un certain archaïsme du dessin que dans *l'habituelle rigidité de la composition...* Un usage fréquent de Brygos est de grouper deux à deux les figures, chacun de ces groupes formant une unité distincte qui s'oppose symétriquement à d'autres groupes semblables. Tous les personnages reposent sur une ligne de terrain égale. La perspective en profondeur n'existe que par une juxtaposition d'une ou deux figures placées en arrière de la première. »

La technique à fond noir et figure rouge découvrit aussi le secret des raccourcis. L'usage de ce procédé eut une immense portée et, lorsqu'il s'adjoignit le modelé et le clair obscur, on peut dire que l'art pictural moderne était né. Que l'on remarque aussi la vie qui anime les étoffes légères dont Brygos recouvre ses personnages. Rarement, avant ce peintre, le beau vêtement ionien avait été aussi agréablement interprété. Dans les plis longs et délicats du *chiton* et de l'*himation,* court un frisson qui en fait valoir l'élégance. Dès lors, les draperies

1. POTTIER, *Catalogue,* t. III, p. 990.
2. POTTIER, *La Peinture industrielle chez les Grecs,* p. 37.
3. POTTIER, *Catalogue,* t. II, p. 647.



FIG. 12. FACE ANTÉRIEURE D'UNE AMPHORE PANATHÉNAÏQUE. MUSÉE DU CINQUANTENAIRE.

souples voilèrent, sans le cacher, le corps humain. Elles suivent le mouvement des membres et participent à l'action avec une fidélité qui s'accroîtra sans cesse.

Cette coupe « peut servir à montrer comment le familier se mêle au tragique dans l'art grec. L'arme que brandit Andromaque est une espèce de bâton, de trique, moins qu'une trique, car c'est le pilon dont on se servait pour écraser le blé dans les mortiers. Le peintre a voulu exprimer le désespoir de cette mère qui... prend ce qui lui tombe sous la main, comme qui dirait une pincette, et s'en sert en guise de massue. Je crois qu'on aurait fait tressaillir d'horreur l'école de David tout entière, si on lui avait dit que l'Andromaque grecque repoussait à coups de pilon les agresseurs de son fils. »

« Si utile que soit une réforme, elle n'est jamais acceptée tout entière par tout le monde. Surtout dans le domaine industriel, la tradition et la routine sont des puissances avec lesquelles il faut composer. » La persistance de la figure noire, même après les succès du nouveau style, en est une preuve. Tantôt, pour des préférences d'archaïsme, tantôt pour des scrupules religieux, la poterie à figures noires parut encore parfois à côté de sa rivale. Aux motifs inspirés par la piété, est due la fidélité des fabricants d'amphores panathénaïques aux procédés de style ancien. Des idées religieuses s'identifiaient aux amphores panathénaïques et l'on craignait de les faire disparaître si l'on modifiait le type que présentaient ces objets, lorsque ces idées s'attachèrent à eux pour la première fois. De là, la fixité du type de l'amphore panathénaïque jusqu'au moment de sa disparition, vers l'année 312 avant notre ère.

L'amphore panathénaïque (fig. 12), *face antérieure.* — Donnée en récompense, à l'occasion des fêtes célébrées par les habitants d'Athènes en l'honneur de leur protectrice, les amphores panathénaïques renfermaient l'huile vénérée qui provenait des oliviers consacrés à la fille de Zeus. Ces vases semblaient contenir comme un reflet de la majesté d'Athéna. Ils constituaient le prix ambitionné que la



FIG. 13. FACE POSTÉRIEURE D'UNE AMPHORE PANATHÉNAÏQUE. MUSÉE DU CINQUANTENAIRE.

ville d'Athènes octroyait aux vainqueurs dans les concours athlétiques célébrés durant les Panathénées.

L'amphore panathénaïque, dont le Musée du Cinquantenaire possède l'exemplaire que voici, présenta *toujours*, sur sa face *antérieure,* l'image de la déesse Athéna. Celle ci y apparaît non seulement sous ses attributs guerriers, la lance à la main, le bouclier protégeant le flanc et la poitrine, et la tête casquée, mais on lui donne ici l'allure délibérée qui valut à cette divinité le surnom *d'Aténa Promakos*. C'est la protectrice invincible qui vient combattre aux côtés de ses clients fidèles. Deux colonnettes, placées près de la déesse, servent de perchoir à deux oiseaux symboliques, la chouette aimée par Minerve et le coq batailleur. Une inscription peinte dans le champ et que l'on traduit : « récompense des jeux athlétiques athéniens », précise la destination du vase.

Un combat athlétique, pugilat, course de chars, course de chevaux, est *toujours* peint sur le *revers* de l'amphore panathénaïque, comme vous le voyez ici.

L'amphore panathénaïque (fig. 13), *face postérieure*. — La présence du professeur de gymnastique sur le vase que voici, la baguette fourchue à la main, pour diriger ses élèves, montre l'importance que les Grecs accordaient aux exercices sportifs. Nous en trouvons une autre preuve dans le nom de l'archonte en fonction à l'époque des fêtes panathénaïques. A partir de l'année 367, ce nom se lit sur beaucoup d'amphores panathénaïques. Par le rapprochement de ces noms avec ceux de personnages homonymes cités dans les événements politiques ou économiques contemporains, cet usage a facilité la solution de quelques incertitudes historiques.

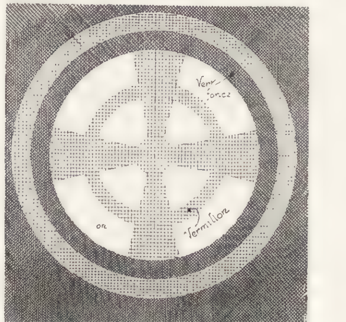
(A suivre.) Abbé Nève.



POLYCHROMIE.



LA couleur, de toute nécessité, doit s'adjoindre à la forme pour l'expression complète en art Toutes les époques nous en fournissent des preuves multiples et irrécusables. Les tombeaux égyptiens, les vases grecs, les intérieurs pompéiens, les tissus, vitraux, sculptures, etc., etc., de tous styles, établissent nettement et sans conteste que tous, quelle que soit leur importance, ont concouru à une harmonie générale où tout facteur était soumis à une des conditions primordiales du beau : l'unité dans la forme et la couleur pour le décor d'un milieu particulier.



CROIX DE CONSÉCRATION

Laborieusement, grâce surtout à bien des contradictions par lesquelles toujours la lumière est provoquée, la couleur tend à reprendre, dans nos expressions d'art, le rôle logique, utile et agréable que la froide et mesquine décadence avait supprimé. Nous pouvons espérer voir nos sanctuaires et monuments revêtus désormais de tout l'éclat et de toute la délicatesse que notre foi, notre intelligence et notre raison doivent produire et mettre en œuvre dans le domaine de l'architecture et de l'ameublement.

Un exemple d'application de la couleur conforme à cet ordre d'idées nous paraît digne de l'attention des lecteurs du *Bulletin :* c'est la décoration du chœur de l'église de Ruysbroeck que vient d'exécuter M. A. Van Gramberen.

Il nous a été donné, par deux fois, de voir cette œuvre ; bien différente fut, à chacune de ces visites, l'impression qu'elle nous a faite. En été, par une lumière très vive, l'ensemble nous a paru dur, voire heurté et même violent. Au contraire, lors d'une visite en automne, le tout s'harmonisait dans une gamme tranquille et se liait très heureusement. Nous raisonnant ces impressions si opposées, nous en déduisions que sous la lumière tamisée par les vitraux futurs, ainsi que sous la patine du temps, l'ensemble recevra le calme et la liaison indispensables qui manquent pour le moment à ce décor frais et neuf.

Cette œuvre est d'un réel mérite artistique par sa composition et par son symbolisme. Elle accompagne et souligne parfaitement les membres de la construction dont elle fait valoir toute la structure. Bien qu'elle se plie au style de l'architecture néoromane qui a été adopté pour l'édifice, elle a plus de souplesse et de liberté d'allure que la forme constructive lourde, trapue, exagérée.

Du fond de la nef, ce chœur tranche fortement, par sa couleur, avec la pauvreté du reste de l'édifice dont les matériaux sont



FIG. A.

note claire ; puis un raccord intermédiaire entre cette surface et la voûte de coloration calme et foncée que réchauffent, rayonnant des clefs, des vibrations lumineuses. Le fond de l'abside, derrière et sur les côtés de l'autel à ciborium, a des valeurs distribuées dans la même ordonnance, mais suivant la disposition imposée par la structure de cette partie de la construction.

Les seules couleurs employées sont : le rouge, le jaune, le bleu et le vert, plus le noir et le blanc en petite quantité. L'or et l'argent (aluminium) qui y sont adjoints n'ont qu'une importance très restreinte, localisés qu'ils sont en de faibles points disséminés ou en des emblèmes dont ils

encore apparents, et il fait souhaiter, en vue de l'unité de l'œuvre, le complément du travail pour la partie considérable non encore vivifiée par la couleur.

Le parti général de cette décoration, parfaitement équilibrée comme valeurs, fait se succéder en superposition, ainsi qu'on peut en juger par la figure A qui accompagne : un soubassement nourri et solide ; une bande riche à sujets en médaillons et à rinceaux de valeur moyenne ; la zone des baies dans une

facilitent la lecture.

Voici, d'après les renseignements de l'artiste, la composition du mélange des couleurs employées :

Rouge, mélange de rouge anglais, terre morte rouge, peu de blanc.

Jaune, mélange d'ocre jaune, terre de Sienne, blanc.

Bleu, mélange de bleu de cobalt, ocre jaune, blanc.

Vert, mélange de terre verte, bleu de cobalt, ocre jaune, blanc.

Pénétrant dans le détail, nous avons d'abord le soubassement qui occupe tout le pourtour du sanctuaire et de l'avant-chœur, jusqu'au cordon sous la frise de base des fenêtres. Il est traité dans une note verte en ton sur ton.

Le mur contournant l'autel a un damassé (fig. B) où sont symbolisées : 1° la Force, par des lions et des feuilles de chêne ; 2° la Pureté, par des licornes et des lis ; 3° le Très Saint Sacrement, par le blé et la vigne. La croix est parsemée dans l'ensemble en des rosaces disséminées suivant un parti régulier losangé. Le soubassement de l'avant-chœur est décoré d'un appareil portant des poissons et des plantes comme symboles (fig. C, D).

La partie haute, au fond du chœur, représente Dieu envoyant le Saint-Esprit à la Très Sainte Vierge Marie, à laquelle l'ange Gabriel dit le « Je vous salue, Marie, pleine de grâces. »

De chaque côté de l'autel sont l'Église et la Synagogue.

La Synagogue (fig. E), qui figure à gauche de l'autel, a



FIG. B.

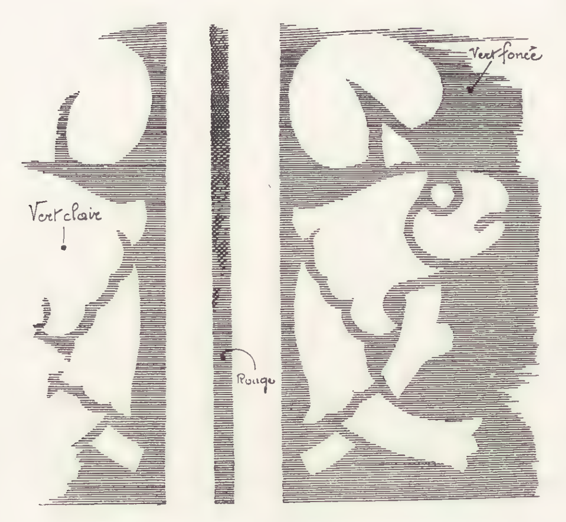


FIG. C.

2^{m}25 de haut ; elle se campe sur les branches d'un arbre portant seulement des feuilles. Dans ces branches on remarque des sortes de gueules de serpents vomissant des flammes qui allument des holocaustes (brebis et bœuf). Le haut de ce panneau est décoré d'un écu portant le chandelier d'or à sept branches.

L'Église (fig. F), placée à droite, fait face à la Synagogue. Elle est personnifiée par une figure posée sur un rocher contre lequel les vagues de la mer viennent se briser. Du milieu du rocher sort une vigne dont les rameaux contournent la figure jusqu'en haut du panneau où est un écu portant la croix. Douze colombes, symbolisant les douze apôtres, entourent l'Église, qui est coiffée du diadème crénelé rappelant la ville sainte aux douze portes, que décrit saint Jean dans son Apocalypse.

L'intrados de l'arcade reliant ces deux panneaux, au-dessus de l'autel, a des rinceaux de vigne (fig. G) dont les entrelacs cernent des médaillons contenant les emblèmes suivants : l'Arche d'alliance, le sacrifice d'Abel, le serpent d'airain, la table des pains de proposition et l'agneau pascal.

Le thème symbolique de cette décoration est vraiment admirable. L'Ancien et le Nouveau Testament sont là au complet, espérant le Messie, le recevant, vivant par Lui — et ce dans la plus grande synthèse. L'Église, forte de la vie et de la doctrine de Notre-Seigneur Jésus Christ, succède à la Synagogue infidèle, languissante, aveugle, qui de la vérité n'offre que le symbole.

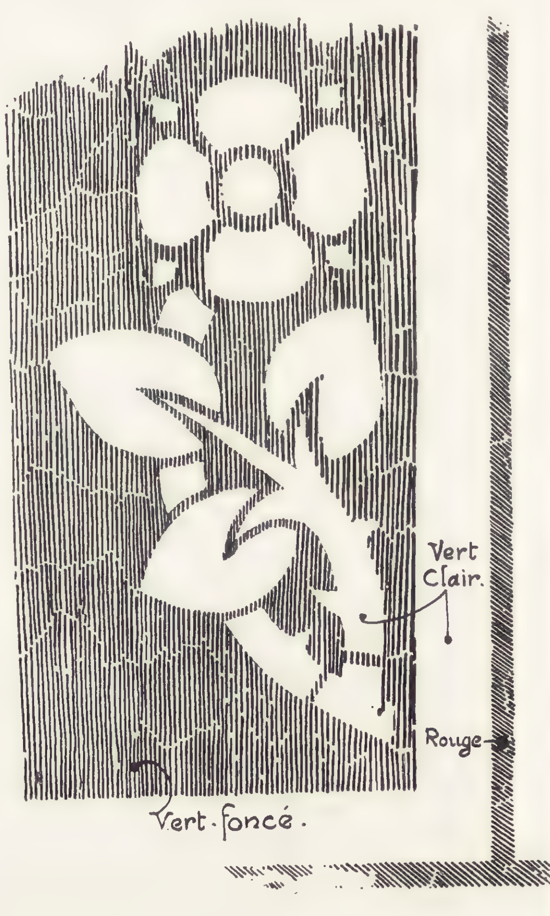


FIG. D.



FIG. E.

Passant du sanctuaire, au chœur, nous trouvons, au-dessus du soubassement, renfermées dans des médaillons circulaires, les huit béatitudes — résumé des vertus de tout fidèle. Chacune d'elles est représentée par une scène de la vie de Notre-Seigneur Jésus-Christ. La plante symbolique qui entre dans l'organisme des rinceaux d'entourage de chaque tableau indique la vertu correspondant à la béatitude. Enfin, une inscription rappelle, en traduction, le texte de l'Évangile.

Première béatitude : « Bienheureux les pauvres d'esprit, car ils posséderont le royaume des cieux. »

Scène. Naissance de N.-S. J.-C. à l'étable de Bethléem. (S. Luc, II, 7.)

Vertu. Pauvreté (violette).

Deuxième béatitude : « Bienheureux ceux qui ont faim et soif de la justice, car ils seront rassasiés. »

Scène. La multiplication des pains et des poissons. (S. Matt., XIV, 15-22.)

Vertu. Foi (chêne).

Troisième béatitude : « Bienheureux les miséricordieux, car ils obtiendront miséricorde. »

Scène. Jésus explique à l'homme de la loi ce



FIG. F.

que c'est que le prochain, par la parabole du bon Samaritain. (S. Luc, x, 25-37.)

Vertu. Compassion, miséricorde (olivier).

Quatrième béatitude : « Bienheureux ceux qui ont le cœur pur, car ils verront Dieu. »

Scène. La dernière Cène. (S. Luc, xxii, 7-23.) (S. Jean, xiii, 21-31.) (Remarquez l'absence de Judas et sa place libre.)

Vertu. Pureté (lis).

ARCHIVOLTE DU SANCTUAIRE

FIG. G.

Cinquième béatitude : « Bienheureux ceux qui pleurent, car ils seront consolés. »

Scène. Agonie et prière de Jésus au Jardin des Oliviers. (S. Luc, xxii, 39 46.)

Vertu. Pénitence (palmier).

Sixième béatitude : « Bienheureux ceux qui sont doux, car ils posséderont la terre. »

Scène. Jésus est fait prisonnier. (S. Luc, xxii, 47-54.)

Vertu. Patience (cyprès).

Septième béatitude : « Bienheureux ceux qui souffrent persécution pour la justice, car ils posséderont le royaume des cieux. »

Scène. Jésus meurt sur la croix. (S. Luc, xxiii, 44-49.)

Vertu. Amour, charité (fleur de la passion).

Huitième béatitude : « Bienheureux les pacifiques, car ils seront appelés enfants de Dieu. »

Scène. L'Ascension de Notre-Seigneur.

Vertu. — Espérance.

Ces compositions, d'une originalité incontestable, accusent bien le tempérament et la personnalité de l'artiste qui les a conçues et exécutées. Elles nous montrent comment, dans une écriture simple et sobre, un peintre chrétien met foi et vie dans ses œuvres, tant dans les détails qui les constituent que dans le choix même des sujets.

Difficilement une autre solution que celle donnée par des scènes tirées de la vie de notre divin modèle fut arrivée à une expression plus claire et plus forte. Ces actes ne sont-ils pas la meilleure et la plus solide des leçons que l'artiste puisse offrir à la méditation du chrétien ? Ces pages pleines de vérité, sans mélange de sentimentalisme humain, sont, par le fond de doctrine qui les pénètre, une nourriture substantielle de choix pour l'orientation de notre conduite pratique dans la vie. Chacune d'elles, dans la forme calme et conventionnelle qu'elle a ici, nous dégage de toute impression naturelle, nous émotionne et nous élève par son sens d'expression. Ce ne sont pas que des tableaux purement décoratifs placés dans un ensemble que nous mentionnions plus haut ; tout y est significatif, expressif, même dans les moindres détails. En effet, il n'est pas jusqu'aux ornements, si souvent empreints de banalité, qui n'aient leur langage et ne nous redisent, en d'autres termes, la parole sacrée.

En métier, en art, surtout en art chrétien, ces peintures méritent bien des éloges. Évi-

FIG. H. FIG. I.



FIG J. FIG. K.

demment, dans le caractère de leur écriture, certains lecteurs pourront trouver telle ou telle forme de détail plus ou moins de leur goût : c'est question de tempérament personnel et d'éducation du sentiment. Faut-il, de ce fait, les condamner inexorablement ? Le faire serait condamner en général toute œuvre d'art, aucune ne ralliant, à tous les points de vue, tous les suffrages. Nous ne disconvenons pas que le dessin y

FIG. L. FIG. M.



FIG. N. FIG. O.

manque parfois de noblesse et de grandeur, de grâce et de souplesse, de distinction et d'aisance et que maints détails n'ont ni assez de fermeté ni assez d'élégance ; mais, au-dessus de ces incorrections d'ordre extérieur, se tient l'enseignement que renferment ces compositions. Préférant, pour notre part, de beaucoup, l'esprit à la matière, sans louer ce qui ne peut l'être, nous sommes plutôt enclins à l'indul-

gence pour ces vices qui ne sont que d'apparence. Les formes sont, en général, expressives, robustes, simples et suffisam-



FIG. P.

ment synthétisées pour l'expression de l'abstrait. Elles conviennent bien, par leur style, à la dignité du temple chrétien ; et, si elles ne sont pas à copier, l'analyse du moins en sera excellente par le profit que nous pouvons en tirer pour notre avancement ou notre formation en art, dans le domaine qui est le leur.

Les diverses figures qui sont distribuées dans cette polychromie ont la même caractéristique, les mêmes qualités et les mêmes faiblesses. Telles l'Église et la Synagogue que nous avons vues précédemment ; tels aussi les bustes de saints qui couronnent le haut des murs au-dessus des fenêtres, et qui personnifient les quatre vertus cardinales, dans l'ordre suivant :

Saint Louis, roi de France (fig. P) : la Justice.

Saint André, apôtre (fig. Q) : la Force.

Le bienheureux Jean de Ruysbroeck (fig. R) : la Tempérance.

Saint Modeste (fig. S) : la Prudence.

Les végétations qui accompagnent symbolisent les mêmes vertus que les personnages.

Ces quatre bustes, reproduits à une assez grande échelle, donnent, mieux que les documents précédents, une idée exacte sur le caractère de dessin adopté par l'artiste. Nous y rencontrons tour à tour, dans une note semi-naturelle, semi-conventionnelle, un mélange de fermeté, de franchise, de



FIG. Q

lourdeur ou de noblesse que la couleur atténue par ses valeurs en juxtaposition et en



FIG. R.

rayonnement. Cette même caractéristique ressort en général de tout l'élément végétal employé. C'est ainsi, par exemple, que la voûte a son décor clair donné par les arcs, les nervures et les clefs; de ces dernières rayonnent des lis qui, dans leur fonction décorative, symbolisent la pureté. L'intrados de l'arc d'entrée du chœur porte la vigne et le blé comme symbole du Très Saint Sacrement (fig. T). Le second arc au-dessus de l'autel se réserve, comme élément unique, la vigne (fig. U), de même que les colonnes des quatre angles du plan. L'appareillage clair du tour des fenêtres et des pilastres reçoit le symbole de la Très Sainte Trinité : la feuille de trèfle.

Cette flore, plus conventionnelle encore que les figures, est des plus décoratives. On en jugera par les dessins qui accompagnent; ils montrent le parti pris pour la lecture à distance, pour l'adaptation aux membres revêtus, en même temps que pour le procédé pratique d'exécution : le pochoir (fig. V).

La décoration de Ruysbroeck est une page sérieuse en matière de peinture murale ; est-elle l'idéal en expression par la couleur ? L'analyse vient de répondre en partie à la question. Répond-elle à tous les desiderata de la polychromie décorative monumentale; et, entre autres, le procédé à l'huile, utilisé pour ce travail, est-il bien celui qu'il faut préconiser pour l'union de la couleur à la forme sur les murs de nos édifices ? Nous ne le croyons pas, et cela pour des raisons d'expérience. En effet, voici ce que le procédé de la peinture à l'huile nous a donné jusqu'ici et nous promet pour l'avenir :

a) Couches plaquées, n'adhérant que faiblement à la surface de fond ;



FIG. S.

b) Luisants et mats imprévus et irréguliers ;



FIG. T.

c) Surface grasse accaparant tout ce que véhicule l'air ;

d) Coloration impénétrable à la vue, à la lumière et à l'air ;

e) Apparence lourde, opaque, brutale, matérielle ;

f) Antipathie avec l'immatériel et l'expression dégagée.

Les multiples remèdes à ces maux, que les peintres décorateurs possèdent dans leurs officines, sont une preuve notoire de la faible constitution du sujet. Son emploi ne peut être justifié que par la modicité de son prix de revient et par la célérité de son exécution. En font foi tous les produits nouveaux qui, dans de meilleures conditions offrant les mêmes avantages, arrivent à supplanter ce procédé.

De beaucoup la peinture à fresque est préférable.

Avec des conditions spéciales d'exécution, eu égard au climat et à la destination, la fresque assimile, pour ainsi dire, la couleur au mortier ; ils peuvent durer autant l'un que l'autre. En outre, le lait de chaux qui se dépose à la surface de l'enduit est un préservatif excellent contre les attaques

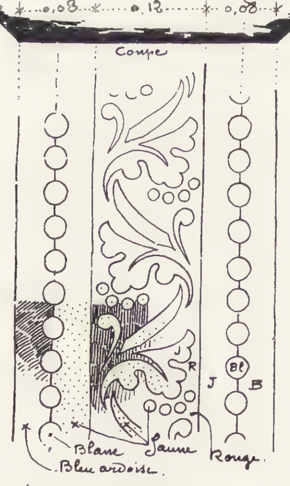


FIG. V.

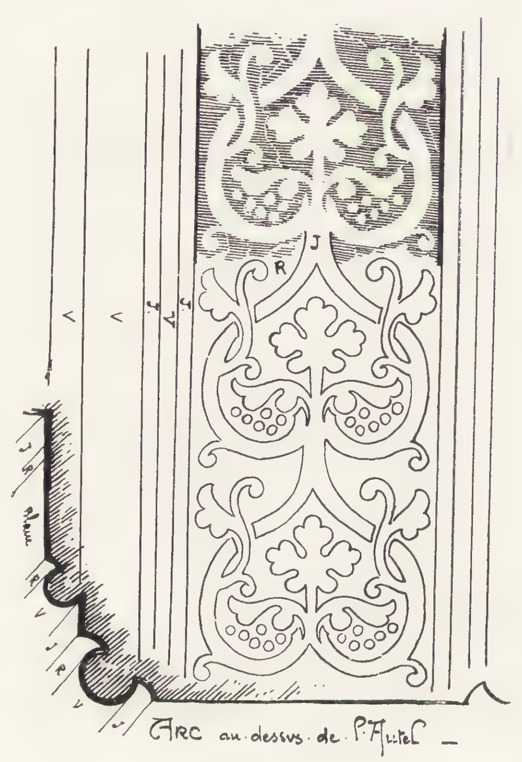


FIG. U.

extérieures de toute nature; il rend la peinture presque inviolable. Ses aptitudes pour l'expression sont des plus variées et des plus étendues. Pénétrant dans la matière même de la construction, elle ne fait qu'un même tout avec elle, accompagnant, réchauffant, vivifiant matière et forme, se faisant fluide, vaporeuse, aérienne, presque immatérielle au besoin. La fresque ancienne nous le dit hautement. Avec ces qualités n'est-elle pas le procédé qui convient le mieux pour l'expression de l'abstrait, que les artistes ont

mission de nous exposer sensiblement dans nos sanctuaires ?



Délaissé par la surproduction, pour plus expéditif que lui, ce procédé n'est encore repris que par quelques spécialistes, dans nos régions. Mais les excellents résultats obtenus par ces rares unités nous portent à espérer que la fresque est à la veille d'être remise en vogue. L'art de la peinture décorative ne fera qu'y gagner. Les ressources spéciales et uniques qu'offre cette mise en œuvre de la matière pour l'application de la couleur à la forme dans nos expressions d'art, particulièrement en polychromie monumentale, seront d'autant plus appréciées qu'elles seront mieux connues. F. F.

COMMENT L'ON PRÉSENTAIT AUTREFOIS UNE IMAGE SAINTE.



IL est de mode aujourd'hui de débarrasser les anciennes statues de leur polychromie, afin de laisser apparaître le chêne précieux dont elles sont faites et de les avoir toutes dans le même ton.

A quel point cette manière de faire est contraire à la tradition, nous en trouvons la preuve dans un compte, dressé vers 1560, par le chapitre de Saint-Germain, à Tirlemont, et qui se rapporte à la sculpture, à la peinture et au placement d'une statue de saint Matthieu avec tout ses accessoires [1].

Nous y voyons qu'un sculpteur est chargé

1. Ander Uytgeven ende dat om den Apostel te makene, Primo bet. Rolandt Hermans, cleijnstekers, van eenen apostell van SINTE MATHYS METTÈN VOET te maken daer hij op staen soude, als blijcktbij de conditie ende sijn quittantie . . . . VII rinsgl.

Chryspyn van Goethuysen, schrijnewemakere, van EEN TABERNAKEL te maken boven den apostell . . . . XXX 1/2 st.

Peter Wauters, smet, van het ijzerwerk te maken aan den apostell, mede te stellen den tabernakel ende den kandelaer, dwelck all van KERKENIJSER was, soo van sijn handt bet . . . . V st.

Hendrick Notmans, tijmmerman, van de stelling te maken om het werck te stellen . . . IIII st.

Laurens van Elderen, metsere, met sijnen knecht, van allen eijserwerck in te doecken ende te gijten met loet. . . . . IIII st.

Bet. Joannes vanden Cruyse, ketelslagere tot Machelen, van den KANDELAER van ketelstoff te maken, bet . . . . V karsgl. X st.

Aen vracht aen den voerman bet. van Machelen tot Thienen te leveren. . . . . IIIJ st.

Aen Jan van Rillaer, SCHILDERE, bet. vanden APOSTELL te STOFFEREN en den TABERNAKEL te SCHILDEREN, te samen als blijckt bij quittantie . . . . VI karsgl.

Christiaen Traetsens bet. van X ELLEN ROY WERPS OM GORDYNEN caer aff te maken voer den apostell. d'elle VI st., facit tsamen. . . . . . . IIJ kgl.

Hendrick van Meest vanden tescheren. IJ 1/2 den.

de tailler la statue du saint et le socle, qu'un menuisier entreprend la façon d'un dais qui couvrira l'image, qu'un tourneur façonne l'auréole de la statue. Un forgeron fournit les ancrages en fer nécessaires au placement du dais et de la girandole, et un charpentier intervient pour établir l'échafaudage en vue de ce travail. Enfin un maçon fait les scellages à plomb. Pour la confection d'une girandole, chandelier d'applique scellé au mur sous le socle, l'on s'adresse à un chaudronnier (de Malines ?), modeste dénomination en ces temps d'art populaire d'un artiste dinandier peut-être fameux. Puis voici que l'on décore l'image tout entière d'une peinture, d'un *étoffage*, et le dais se peint également.

Ce n'est pas tout. Dix aunes d'étoffe rouge et trois aunes de frange verte servent à la confection de courtines et l'on mentionne séparément la taille de celles-ci, leur confection, le cordon et les anneaux.

En fin de compte, il est renseigné que, sur l'écusson de la girandole, un peintre a inscrit le chiffre du donateur.

Ce n'était certes pas le système de l'entreprise à forfait. Mais grâce à la bonne direction d'un maître de l'œuvre et surtout à la communauté des idées en matière d'art, on produisait des ensembles d'œuvres qui nous jetteraient aujourd'hui dans l'étonnement. Il est certain que des ouvrages de ce genre devaient déborder de vie.

Le dais, le luminaire, la couleur, les draperies, toutes ces contributions d'arts divers réunies avec simplicité nous mènent bien loin de la pauvreté de nos images en chêne, qui semblent dépouvues d'âme et de vie, et tout aussi loin de la prétention de certaines combinaisons modernes censément artistiques. Il y a, dans nos temples, beaucoup plus d'attraits pour la curiosité d'un archéologue ou d'un touriste amateur que d'aliment pour la piété.

Au point de vue de l'art lui-même, c'est regrettable.

E. G.

Maes, den stoeldraere, om een *dijadema* te draijen voer den apostell. . . . . I st.
Voir drij ellen *groijn frangien aen de gordijnen*. III st.
Van roijdt blexel om te naijen . . . IIIJ grot.
Van ringen . . . . I st., I st.
Barbara Pastijns, van de gordijnen te maken. III st.
Sampsen, den schildere, om op het schildeken aen den kandelair heeren Alexanders dat te scrijven. . . . . , ... II st.
Summa van den Uytgeven is : XXIIIJ karsgl. X st. X groten *.

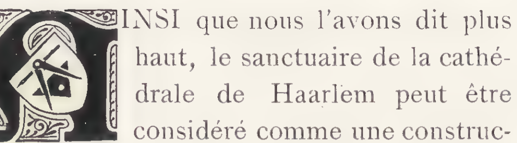
* Arch. van St-Germ. Kerk. A Sect. II, nr 17.



LA CATHÉDRALE SAINT-BAVON

A HAARLEM [1].

LE PRESBYTERIUM.

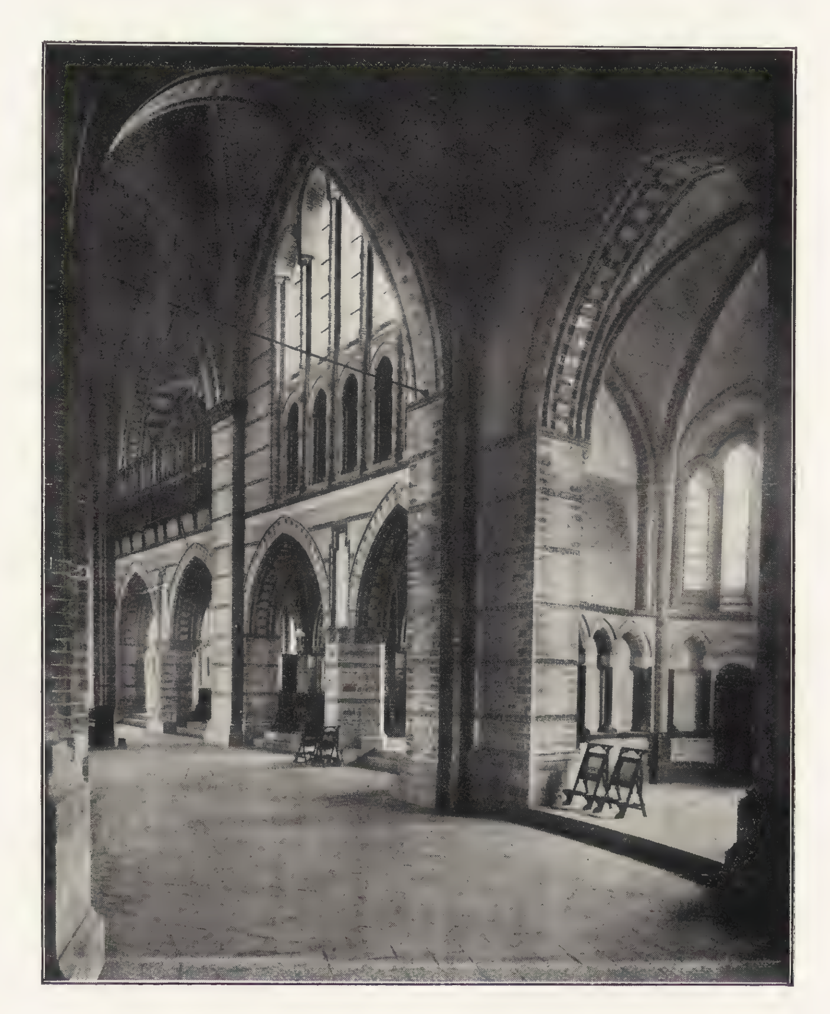
INSI que nous l'avons dit plus haut, le sanctuaire de la cathédrale de Haarlem peut être considéré comme une construction distincte, procédant d'une conception assez différente de celle du restant de l'édifice. Il n'en est pas de même du chœur des prêtres ou *presbyterium*, qui n'est que la continuation des nefs. Il occupe deux grandes travées entre la coupole et l'autel, et son pavement est surélevé de plusieurs marches au-dessus de ceux du transept et du déambulatoire. Son système constructif est le même que celui des nefs, à cette différence près qu'il est encore renforcé par des contreforts-arcs-boutants, tandis que, dans les parties plus récentes, ces membres font défaut, l'architecte en ayant reconnu la complète inutilité.

L'exposition du chœur est des plus heureuses. Tout en étant bien distinct de l'église par la surélévation de son pavement (il le sera plus encore quand la belle clôture en laiton sera construite), il est visible de toutes parts, et les fidèles peuvent suivre aisément les belles cérémonies pontificales qui se déroulent dans son enceinte, notre conception actuelle du culte public, bien différente de celle du moyen âge, l'exigeant ainsi.

Le presbyterium, comme toute la nef, est éclairé directement dans chaque travée par une triple lancette de grandes dimensions. Le vitrage en est presque à fleur de parement et devant les claires-voies circule une galerie portée sur des colonnettes monolithes en granit. Contrairement à l'usage, l'architecte n'a pas donné à ces colonnettes la forme exacte du cylindre, mais bien celle du cône tronqué. Cette dernière forme est, en principe, plus logique. Tout le monde a expérimenté que les colonnettes strictement cylindriques paraissent bien souvent plus larges au sommet qu'à la base, surtout lorsqu'on les voit en clair sur un fond sombre. Mais ici, il me semble que M. Cuypers a exagéré cet amincissement, surtout sensible parce que les colonnettes sont vues à contre-jour et que, de la sorte, la lumière ronge leurs bords. La forme tronconique fait un effet bien plus heureux ailleurs, par exemple aux galeries du transept.

La décoration du presbyterium n'a pas, et c'est justice, la richesse de celle du sanctuaire. Aux murs elle se borne à des assises de terra-cotta en relief disposées de distance en distance. Ce qui est vraiment réussi, c'est l'ornementation en briques émaillées des grandes arcades. Les briques, de dimensions doubles et de couleur sombre, alternant avec des creux, donnent aux arcs un aspect de solidité extrême, à laquelle l'émail varié des intrados ajoute une grande légèreté.

1. Voir *Bulletin*, 6e année, p. 236.



VUE INTÉRIEURE DE . CATHÉDRALE SAINT-BAVON A HAARLEM.

Ici, comme partout ailleurs dans l'église, on ne trouve aucun membre qui n'ait sa signification symbolique, toujours en relation étroite avec l'idée maîtresse : l'action du Saint-Esprit sur l'Eglise. Ainsi, les quatre piliers sur lesquels repose le presbyterium figurent les vertus théologales : foi, espérance, charité. Ne sont-ce pas là les trois vertus dont le germe est déposé dans l'âme du chrétien, quand le baptême fait de son corps un temple du Saint-Esprit ? Comme la charité s'exerce à l'égard de nos semblables non moins qu'à l'égard de Dieu, l'architecte a attaché l'idée de cette vertu à deux piliers. Sur les bandes décoratives de ces quatre soutiens on voit, en relief, les mots : *fides, spes, charitas*, ainsi que les symboles de ces vertus.

Dans les quatre groupes de trois lancettes qui l'éclairent, on a représenté les neuf chœurs des anges, ainsi que les trois archanges connus : saints Michel, Gabriel et Raphaël, messagers de Dieu et distributeurs de ses bienfaits.

Leurs insignes méritent d'être mentionnés : les *Anges* ont deux ailes, ils sont vêtus d'une dalmatique et tiennent d'une main un sceptre, de l'autre un écu avec le monogramme du Christ ; les *Archanges* n'en diffèrent qu'en ce qu'ils sont vêtus d'une chape. Les *Principautés* portent une couronne sur la tête, un lis à la main gauche et un javelot de la droite. Les *Forces* sont également couronnées, mais tiennent une balance, tandis que les *Puissances* ont, comme insignes, un casque et une hache.

Les *Dominations,* pourvues de quatre ailes, portent le sceptre et l'épée. Les *Trônes* tiennent de la main la roue à trois ailes et les *Chérubins* le rouleau à sept sceaux. Le front de ces derniers est orné d'une étoile, tandis que celui des *Séraphins* est surmonté d'une flamme, symbole rappelant l'ardeur de leur amour, tout comme le cœur qu'ils portent à la main.

Saint Michel, en guerrier cuirassé et casqué, avec le nom de Jehovah inscrit sur son écu, transperce de sa lance le démon infernal.

Saint Gabriel porte le lis de l'Annonciation, et à côté de saint Raphaël, habillé en pèlerin avec bâton et calebasse, on voit un poisson.

En dessous des fenêtres supérieures on verra bientôt une frise en plaques émaillées, portant des textes de l'Épître de saint Paul aux Romains, qui relatent l'élévation du chrétien à la dignité de fils de Dieu, par l'action de l'Esprit-Saint.

Combien toutes ces idées sont belles, et comme elle doivent élever le cœur des heureux fidèles de Haarlem, quand ils voient se dérouler dans un tel décor les splendeurs du culte divin !

LE DÉAMBULATOIRE ET LES CHAPELLES ABSIDALES.

Ainsi que dans toutes les grandes églises du moyen âge, le sanctuaire de Haarlem est entouré d'un déambulatoire, occupant toute la largeur des premières nefs latérales et donnant communication avec la série des chapelles qui rayonnent autour du chœur.

Ce déambulatoire est divisé en travées de plan trapézoïdal. Contrairement à la disposition qui se rencontre dans la plupart des églises anciennes, les clefs de voûte de ces nervures n'occupent pas le centre de figure, mais le point d'intersection des diagonales L'effet obtenu ainsi est pourtant peu gracieux, à cause de la grandeur démesurée du triangle extérieur, et surtout parce que les clefs ne sont pas sur le même axe que celles des nefs latérales.

A l'extérieur, le déambulatoire n'a pas de toiture spéciale. Chaque travée se couvre d'un toit à double pente, qui continue celui de la chapelle adjacente. Du côté intérieur seulement, pour faciliter l'éclairage du chœur, il se termine par une croupe et une plate-forme [1]. L'écoulement des eaux trouve une pente suffisante entre les toitures des chapelles. La ligne de séparation entre ces dernières toitures et celles du circuit est cependant accusée par un gable saillant, dont l'utilité n'est pas très apparente, sauf au point de vue décoratif.

Les chapelles rayonnantes sont au nombre de sept. Leur forme est, comme celle du chœur principal, non pas polygonale mais circulaire, ce qui leur donne, surtout à l'intérieur, un aspect de rare élégance. La monotonie de la ligne courbe est, du reste, interrompue, à l'extérieur par deux contreforts, à l'intérieur par six faisceaux de colonnettes portant les retombées d'autant de nervures.

L'éclairage est assuré par trois groupes de trois lancettes de hauteur inégale.

A l'intérieur, sous les fenêtres, règne une

1. Voir coupe longitudinale du chœur, 6e année, p. 239.

frise d'arcatures charmantes, portées sur des colonnettes de granit et reliant les six piédroits. Une moulure en terra-cotta émaillée marque la saillie des seuils des fenêtres.

Nous aurions préféré voir cette moulure former larmier — comme, du reste, dans toute l'église. Dans notre climat pluvieux il est bien difficile de faire les vitrages d'une étanchéité suffisante pour empêcher toute humidité de les percer et de laisser, en suintant, de peu élégantes bavures sur les parements intérieurs.

La chapelle du fond, située dans l'axe de l'édifice, est sensiblement plus grande que les autres. Elle est, comme nous l'avons dit plus haut, consacrée à la sainte Vierge et elle forme, dans son ensemble, comme une reproduction réduite du grand chœur et du sanctuaire [1].

Chacune de ces chapelles a une décoration appropriée à sa destination, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur.

Les parties ornées particulièrement, en dehors des vitraux non encore placés, sont les chapiteaux, les tympans des arcatures et les arcs de triomphe au-dessus de l'entrée des chapelles.

Comme nous l'avons dit, chacune d'elles est consacrée à un saint, et l'on y trouve des scènes, des symboles et des inscriptions rappelant leur vie et les traits principaux de leur caractère.

Ainsi, dans la chapelle de la Vierge, les chapiteaux sont entrelacés des monogrammes d'Ève et de Marie, de lis et d'étoiles. Les tympans des arcatures représentent les



CATHÉDRALE SAINT-BAVON A HAARLEM
DÉTAILS (BRIQUES ET TERRE-CUITE).

principaux sanctuaires de la Vierge qui existaient en Hollande avant l'apparition de la Réforme.

A l'extérieur les mêmes idées dominent : aux extrémités du gable se voient la Tour d'Ivoire et la Tour de David, et au sommet du même gable, toute dorée, la Maison d'Or. Au-dessus de l'autel se lit la lettre M couronnée, entre la Rose mystique et l'Étoile du Matin.

Les autres chapelles ont une ornementation analogue ; ainsi, dans celle de Saint-Joseph dominent la colombe de la simplicité et la palme de la justice.

(A suivre.) R. LEMAIRE.

1. Voir vue extérieure de l'église, 6e année, p. 237.

LES VASES ATTIQUES [1].


ANDIS que ces productions céramiques s'attardaient dans une technique surannée, la figure rouge, sous les doigts des Brygos, Douris, Euphronios, Hiéron et quelques autres, continuait à fournir à ses clients des ouvrages de plus en plus parfaits. Nous allons en voir quelques spécimens.

Triptolème et les déesses éleusiniennes (fig. 14).

C'est une œuvre de Hiéron, possédée, actuellement, par le British Museum. La scène représente le départ du jeune Triptolème pour enseigner au monde l'art de cultiver la céréale dont il tient en main une glane précieuse. Déjà, le voyageur a pris place sur le char merveilleux, muni d'une paire d'ailes et traîné par deux serpents. La tête couronnée de myrte, les cheveux divisés en minces boucles frisées, Triptolème avance de la main gauche une phiale élégante vers la jeune fille qui incline une œnochoé. Debout derrière le char où se trouve son fils, Déméter tient dans les mains une torche et des épis. Conformément aux vers de Théocrite [2], la déesse est vêtue d'un splendide péplos, dont le dessin, « fait avec une extrême minutie, est un des documents les plus curieux pour l'histoire de l'art de se vêtir chez les Grecs [3] ».

Dans l'abondante production de Hiéron, les chefs-d'œuvre ne sont pas rares et l'on remarque, dans chacun, que « le sens dramatique est développé autant que les autres parfois avec le même feu, la même gesticulation expressive que chez Brygos [4] ».

Un mouvement d'un archaïsme charmant c'est celui d'une des jeunes filles placées en face de Triptolème. Du bout des doigts elle relève précieusement son ample chiton ionique. Ce geste est une date. Il permet de considérer Hiéron comme à peu près contemporain des artistes qui sculptèrent les jeunes « Chorai » ornant le musée de l'Acropole. Ces vieux marbres, dont le sourire énigmatique s'imprime pour toujours dans l'imagination de celui qui, une seule fois, les a regardés, font un geste identique à celui de l'adolescente de notre coupe.

La splendeur des vêtements, la distinction exquise des attitudes des personnages, l'esprit et l'ordonnance de très beaux modèles disparus qu'on y trouve, placent la

1. Voir *Bulletin*, 7e année, p. 220.



FIG. 14. TRIPTOLÈME ET LES DÉESSES ÉLEUSINIENNES.

2. Théocrite, *Idylle VII*, 32.
3. Rayet-Collignon, *op. cit.*, p. 208.
4. Pottier, *op. cit.*, p. 976.

coupe du musée de Berlin que représente la figure 12 parmi les plus belles œuvres de Hiéron.

Le Jugement de Pâris (fig. 15). — Inspiré par les légendes homériques, le sujet de cette coupe nous montre Athéna, Héra et Aphrodite amenées par Hermès devant le berger Pâris. Celui-ci est invité par ses nobles visiteuses à juger à laquelle des trois rivales est échue la plus grande beauté. Assis sur les rochers du mont Ida, le fils de Priam interrompt un moment les mélodies qu'il tirait de sa lyre pour regarder Hermès et les divines concurrentes.

« Le troupeau de chèvres qu'il garde broute ou folâtre auprès de l'adolescent, tandis que, insouciant comme un berger d'idylle, il chante en s'accompagnant de la cithare... La première des déesses est Athéna, un casque des plus coquets sur la tête, dans la main droite une fleur et dans la gauche une lance droite et fine... Puis vient Héra, sévère dans son costume presque sans parure, appuyée sur un sceptre... Aphrodite arrive la dernière [1], serrant sur sa poitrine la colombe symbolique.

1. Rayet-Collignon, *op. cit.*, p. 212.



FIG. 15. LE JUGEMENT DE PARIS.

Thésée couronné par Amphitrite (fig. 16). — Les deux artistes dont je vous ai fait voir quelques œuvres vous semblent, sans doute,



FIG. 16. THÉSÉE COURONNÉ PAR AMPHITRITE.

avoir élevé la céramique athénienne à une perfection que rien n'aurait pu surpasser ? Ce mérite leur fut disputé par plusieurs rivaux. L'un d'eux, que la critique moderne tient assez unanimement pour le plus brillant des céramistes attiques, Euphronios, réussit à leur enlever cette gloire.

Créée probablement vers l'année 475, cette coupe nous montre Thésée présenté à Amphitrite par la gracieuse Athéna. La scène se passe au milieu des eaux, comme le prouvent les poissons peints dans le champ du vase et le dieu marin, à longue barbe, qui, de ses mains, soulève le jeune client de Minerve. Sorti vainqueur du défi que lui avait jeté Minos et qui devait démontrer si le héros athénien était véritablement le fils de Neptune, Thésée reçoit la couronne que lui donne Amphitrite.

Sur plusieurs des pièces décorées par Euphronios, « la peinture atteint une *grandeur* et une beauté auxquelles ne parvient aucun autre monument de la céramique athénienne... Une intelligence déjà très grande du mouvement et de la vie combinée avec un reste de la routine archaïque, reconnaissable encore dans les petits plissements des tuniques, ainsi que dans la position oblique des yeux, la saillie du nez et le demi-sourire des lèvres, tout ce mélange de gaucherie naïve et de sens inné du beau rappelle bien les vieux principes de l'école de sculpture attique [1]. »



FIG. 17. CANTHARE DE DOURIS. MUSÉE DU CINQUANTENAIRE.

Dans le vase que voici, l'ornementation est d'une richesse discrète, l'air circule abondamment entre les figures. « Euphronios y renonce à la symétrie archaïque : Amphitrite, assise, s'oppose à Thésée debout et juché sur les mains du Titon; Athéné forme un centre solide entre les deux autres ; sa lance, placée obliquement, coupe en diagonale le sujet et achève de rompre les lignes trop droites... L'air juvénile et enfantin de ce « prince charmant » qu'est Thésée, sa physionomie naïve, analogue à celle d'un primitif italien, ajoutent à sa séduction [2]. »

Les progrès de la figure rouge reçurent une expression magnifique dans l'atelier de Douris, contemporain et vaillant émule d'Euphronios. Bien qu'il exerçât aussi le métier de pétrisseur de terres cuites, Douris abandonnait ordinairement à d'autres ce travail vulgaire et il se réservait la tâche de la décoration. Esprit prompt et curieux, cet artiste recherche assidûment des sujets neufs qu'il va demander à la vie familière, aux scènes de banquets et de danses, aux exercices des éphèbes qui courent dans la palestre. Il réserve ces tableaux légers à l'ornementation des coupes. Sur les autres vases il peint des sujets plus sérieux, inspirés par l'histoire et la religion de la Grèce. Quand il aborde les compositions mythiques ou héroïques, il y cherche l'occasion de dessiner de beaux corps en mouvement, des épisodes de luttes, Thésée tuant le Minotaure et les brigands de l'Attique.

Ces derniers traits du style de Douris se montrent clairement dans les deux gravures suivantes.

Le Canthare de Douris (fig. 17-18). — Admirable de forme et de style, ce canthare (fig. 17) est une des plus belles pièces du Cinquantenaire. Œuvre de l'artiste dont nous nous occupons en ce moment, on y

1. RAYET-COLLIGNON, *op. cit.*, p. 163-166.

2. POTTIER, *Catalogue*, p. 937.



FIG. 18. AUTRE FACE DU CANTHARE DE DOURIS. MUSÉE DU CINQUANTENAIRE.

voit le soin de dessiner de beaux corps en mouvement que notre auteur reconnaît à Douris. Le sujet nous montre un combat d'Hercule et des Amazones. Empruntées à un type ancien, ces figures y ajoutent, observe M. Pottier, la beauté d'un style net et précis, d'une exécution admirablement sûre [1]. On y peut étudier ce qui paraît avoir été la manière de Douris, c'est à-dire les proportions du torse qui font songer déjà aux sculptures de Polyclète, les jambes longues et la petitesse de la tête, un profil de visage fort accentué, le menton très fort, un nez court, une bouche droite et aux lèvres closes.

La peinture des coupes sorties de l'atelier de Douris ne néglige aucun des incidents souvent gais et gracieux de la vie familière athénienne.

Désirez-vous savoir comment on élevait l'aimable jeunesse d'Athènes ? Suivons notre artiste et pénétrons curieusement avec lui dans une école de cette ville.

Intérieur d'école (fig. 19).— Une coupe, aujourd'hui au musée de Berlin, représente un *intérieur d'école*. Sur l'un des revers, un élève suit avec application une leçon de lyre et de récitation. L'écriture et la flûte sont enseignées sur l'autre revers. La leçon est sur le point de finir ; sur l'extrémité d'un des tableaux de notre vase, nous apercevons un vieux pédagogue assis, les jambes croisées et l'attitude résignée, domestique auquel sa situation d'esclave interdisait l'entrée dans les écoles.

« C'est une sobre et charmante peinture, écrit M. Pottier, nous dirions aujourd'hui un instantané. » Reproduite par le pinceau, c'est la description de la vie des écoliers que nous trace Aristophane : « Les enfants d'un même quartier, dit-il, allaient chez le maître de cithare, marchant ensemble et en bon ordre... Là, ils apprenaient l'hymne : « Pallas terrible qui ravage les villes » ou « Un cri perce au loin » et tendaient leurs



FIG. 19. LEÇON DE CHANT. INTÉRIEUR D'ÉCOLE ATHÉNIENNE.

1. POTTIER, *Douris*, p. 79.

voix avec la forte harmonie que leurs pères leur avaient transmise. Si quelqu'un faisait le bouffon ou chantait avec des inflexions molles, on le chargeait de coups comme un ennemi des muses. »



FIG. 20. LEÇON DE CHANT.
MUSÉE DU CINQUANTENAIRE.

Un sujet analogue orne le vase que voici.

La leçon de chant (fig. 20). — Propriété du musée du Cinquantenaire, cette amphore provient de l'école, sinon des mains, de Douris. La double flûte aux lèvres, un professeur y enseigne l'art du chant à un élève debout devant lui et drapé dans les beaux plis de l'himation. Analogue au sujet que nous venons d'examiner, celui-ci *ressemble* à celui que Douris nous a fait voir, mais, conformément à ce que je disais tantôt, il ne lui est *pas identique*. La copie est absolument inconnue à l'art grec.

§ II. LE STYLE LIBRE DIT LE « BEAU STYLE ».

En même temps que les vases à figures rouges réalisaient des œuvres de la plus grande beauté, la littérature, la peinture, la sculpture, favorisées par la situation prospère qu'Athènes devait au gouvernement de Cimon et de Périclès, s'élevaient à une perfection merveilleuse. Il leur en vint un accroissement d'influence sur les arts mineurs, qui leur fit donner à la céramique des exemples que celle-ci ne comprit pas toujours. De l'année 470 à l'année 430, la poterie attique continue à se développer et à résoudre des difficultés nouvelles. Elle aboutit à un style appelé le *style libre*, que M. Pottier déclare constitué entre 440 et 430. La décoration, dans le style nouveau, oscille entre les peintures familières et les peintures d'histoire. « Les sujets nouveaux d'autrefois deviennent les sujets rebattus. Les jolies figures ont pris, à leur tour, une allure banale et traditionnelle [1]. » Plus qu'autrefois, la peinture des vases se montra docile aux inspirations de la peinture. Avec moins de tact qu'Euphronios et Douris, les peintres-potiers qui vivaient vers 450 se laissèrent guider par les maîtres du grand art. On les excuse de cette docilité excessive lorsqu'on réfléchit combien il devait être malaisé pour de simples artisans de résister à l'engouement qu'excitait alors le plus grand peintre d'Athènes, Polygnote. La période d'activité de cet artiste, placée entre 475 et 455, produisit les fresques de Lesché de Delphes, celles du Theseion d'Athènes et du Pœcile. Polygnote a cherché à exprimer dans ces œuvres un intérêt psychologique et moral : la Prise de Troie peignait les sentiments contraires des vainqueurs et des vaincus, la joie du triomphe.

Ces sentiments dictèrent dès lors aussi les

1. POTTIER, *Catalogue*, 1041.

attitudes des figures de vases. « Ce sont surtout des sujets, des épisodes nouveaux qui, en s'introduisant dans la céramique, attestent l'influence des sujets mis en vogue par le maître. » C'est plutôt sur les grandes poteries que l'on remarque les changements importants qui se produisent.

« On qualifie souvent ces vases de *polygnotéiens* afin d'exprimer le caractère d'art nouveau qu'ils présentent. » La symétrie et l'équilibre que nous observions dans les vases de l'époque antérieure à celle-ci commencent maintenant à se dissimuler. A l'exemple de Phidias, le céramiste oppose non plus des individus isolés, mais des masses. Jadis tous les acteurs d'une scène représentée sur une poterie se tenaient debout sur un sol uni. Les nouvelles tendances montrent le terrain légèrement divisé par des lignes montueuses et les personnages sont disposés à des hauteurs variables. Les têtes commencent à tourner en tous sens et à prendre la position dite de trois-quarts. Sous l'influence de Polygnote, cette dernière attitude devint même, écrit M. Pottier, « un détail répété avec une certaine affectation dans la peinture des vases ». A ces visages tournés dans toutes les directions, le céramiste s'efforça de donner l'expression pathétique qu'il remarquait dans les œuvres du grand peintre de ce temps.

Quant au dessin des vases fabriqués à ce moment, il montre aussi de grands changements. « Les corps sont plus souples, les poses plus mouvementées, le profil a perdu la forte carrure du menton, le nez est moins fort, la lèvre inférieure moins accusée, l'œil est exécuté correctement de profil. L'attitude devient volontiers penchée et rêveuse. Il y a plus de rondeur et de mollesse dans les contours du corps, les hommes ont l'air plus gras. Le changement n'est pas moins



FIG. 21. COMBAT DE CENTAURES ET DE LAPITHES. MUSÉE DU CINQUANTENAIRE.

important dans les draperies : le costume dorien prend le pas sur le costume ionien [1]. On est étonné de voir, dès la seconde moitié du Ve siècle, s'introduire des symptômes de décadence dans la peinture des vases. C'est le moment de la plus haute perfection pour la sculpture... Pourtant la peinture décorative sur argile donne des signes inquiétants de fatigue. Sur les plus beaux vases du style influencé par Phidias, on observe des négligences dans le dessin [2]. »

Scéné et les Centaures (fig. 21). — On ne connaît que trois vases du potier Polygnotos, homonyme du peintre célèbre. Le Cinquantenaire a la chance de posséder le plus

1. POTTIER, *Catalogue*, p. 1071.
2. POTTIER, *Catalogue*, p. 1062.



FIG. 22. COMBAT D'AMAZONES.

remarquable de ceux qui nous sont conservés. On y voit un épisode de la lutte dans laquelle, pour triompher de Scéné, favorisé du privilège d'être invincible aussi longtemps qu'il ne serait point précipité à terre, des centaures brutaux accablent cet adversaire sous de gros blocs de rochers. Les vases de Polygnotos correspondent à la période du peintre Polygnote. Ils appartiennent à la période de la *fin du style sévère* et continuent les traditions antérieures aux guerres médiques. Seules, les légères lignes onduleuses tracées sur notre vase pour marquer les reliefs du terrain indiquent une timide concession aux idées nouvelles.

Achille tue Pentésilée (fig. 22). — Une coupe, qui est un des plus beaux ornements du musée de Munich, représente la reine des Amazones, Pentésilée, que poignarde impitoyablement Achille.

Comme la précédente, cette œuvre est née à l'époque de la transition. Produit d'un artiste inconnu, l'extraordinaire beauté de cette œuvre a fait dire à M. Furtwaengler que le céramiste qui l'avait créée semble avoir reçu des leçons du grand Euphronios lui-même. Ce savant allemand appelle ce potier anonyme « le maître de la coupe de Pentésilée ». Tout un groupe de poteries se concentre autour de cet artiste. « Grandir les figures, dit M. Pottier, épurer les contours, perfectionner le profil et le regard abrité sous les cils, donner de la noblesse et je ne sais quelle grandeur sculpturale aux attitudes : voilà la tâche de ceux qui gardent les thèmes anciens et les adaptent aux idées nouvelles. » Remarquons aussi l'expression émouvante de ces yeux douloureux de la



FIG. 23. MEURTRE DE PENTÉSILÉE, REINE DES AMAZONES.

reine abattue. Le vêtement que porte l'Amazone renversée à côté de sa souveraine et la

gorge sanglante, rappellent celui des Perses vaincus naguère.



FIG. 24. ALCÉE ET SAPHO.

Combat d'Amazones (fig. 23).— Ce sujet apparaît souvent à l'époque dite du « beau style ». La décoration comporte divers traits de ce dessin plus libre que j'énumérais tout à l'heure, à savoir : l'indication des reliefs du sol, les membres des personnages plus gras, la ligne de démarcation des corps plus nette que jadis. Le groupe de chevaux qui galope ici fait songer aux fringants coursiers sculptés par Phidias sur la frise du Parthénon. « Les combats d'Amazones font déjà pressentir ceux de la frise du mausolée d'Halicarnasse [1]. »

Alcée et Sapho (fig. 24). — On voit ici le poète Alcée présentant à Sapho des hommages que la célèbre Lesbienne ne semble agréer qu'avec répugnance.

Il n'y a de caractéristique dans cette œuvre que le visage de la poétesse. Il est tourné presque de face. Le corps élégant d'Alcée est une preuve de la persistance des bonnes traditions du style sévère, même au sein des errements de la nouvelle école. Les vases de l'époque de celui-ci, et en particulier la coupe de Pentésilée que nous venons d'examiner, présentent des personnages dont les corps sont beaucoup plus haut qu'à l'époque précédente.

§ III. LA DÉCADENCE

Elle semble avoir commencé entre 420 et 400. A cette époque, la guerre du Péloponèse, le désastre de Sicile, la prise d'Athènes et la peste qui tua, dans cette ville, en 430, plus de 4,000 hommes, « tout contribuait à affaiblir singulièrement le personnel du Céramique d'Athènes. On dut travailler plus vite, avec moins d'ouvriers ; on travailla moins bien. La décadence s'accentua, prompte et incurable [2]. »



LES DÉESSES ÉLEUSINIENNES.

1. RAYET-COLLIGNON, *op. cit.*

2. POTTIER, *Catalogue*, p. 1072-1077.

Le jugement de Pâris (fig. 25). — Nous avons vu tantôt sur une coupe plus ancienne un sujet analogue (v. fig. 15). Si le peintre du style sévère en avait besoin, l'œuvre que voici serait, en sa faveur, un excellent parallèle.

Propriété du Musée de Carlsruhe, elle est attribuée à Meidias.

Quel contraste entre la sobriété nerveuse du *Jugement de Pâris* de la première période et le relâchement de dessin et l'aspect amolli des personnages de celui-ci !



FIG. 25. LE JUGEMENT DE PARIS.

La sobriété et la finesse de la décoration disparaissent ici devant la surcharge et un dessin mou. « Celui-ci devient trop facile et un peu rond, tendant à la surcharge et à la minutie, vers la fin du Ve et du IVe siècle [1]. »

Restons-en là, afin de garder le souvenir de ce que la peinture grecque produisit de plus beau. Cachons-en la décadence. De même qu'on souffre de voir vieillir ceux qu'on aime, de même les transformations rapides du dessin grec dans le sens de la mollesse sont attristantes.

1. POTTIER, *La Peinture industrielle*, p. 59.



CONCLUSIONS.

Les trois étapes de l'histoire de la céramique athénienne que nous venons de parcourir nous ont révélé une des plus intéressantes manifestations de l'activité intelligente d'une race bien douée. Nous y avons loué l'excellence des formes et le bon sens dans le choix des couleurs. Les raisons *pratiques* qui firent substituer au fond rouge des vases un revêtement d'indestructible vernis noir, et occasionnèrent par là la naissance des vignettes à figures rouges, ont obtenu nos éloges. En même temps, nous approuvons la décoration à la fois spirituelle et bien appropriée de ces vases, décoration choisissant pour la coupe un sujet bachique, et dessinant sur l'amphore panathénaïque les solennités durant lesquelles ces œuvres d'art avaient une place d'honneur. Dans la dernière période, nous avons déploré la négligence du dessin, la surcharge de l'ornementation et la recherche de caractères qui ne convenaient point au genre de la céramique. Ces constatations resteront-elles platoniques ? N'iront-elles pas plus loin qu'un hommage au génie des clients d'Athéna ? Non ! car dans ce que l'on faisait au Céra-

mique, gît une précieuse leçon pour tout artiste. Ces travaux lui suggéreront des réflexions *pratiques* dont je voudrais, en terminant cette étude, énoncer l'une ou l'autre.

Ces qualités de la céramique grecque ne constituent pas une recette égarée. Elles n'appartiennent pas exclusivement, on ne le saurait dire assez, à l'art de la poterie. *N'importe quel* travailleur intelligent peut y prétendre dans *n'importe quelle* branche de l'activité humaine. Car *chacune d'elles* veut émouvoir l'esprit et toucher le cœur, buts auxquels ne mène qu'une seule voie. C'est celle que suivirent les artisans du Céramique. Littérateurs, peintres, musiciens, artistes de tous les genres, allez à l'atelier des Nicosthènes et des Douris ! Il sera une excellente école pour vous. Les principes que vous y apprendront ces vieux maîtres garantiront à vos travaux un succès de bon aloi. Ils vous tiendront les sages propos que Diderot voulait adresser aux jeunes élèves qu'il rencontrait sur le chemin du Louvre, un portefeuille sous le bras : « Mes amis, combien y a-t-il que vous dessinez là ? Deux ans ? Eh bien ! c'est plus qu'il ne faut ! Laissez-moi cette boutique de manière... C'est aujourd'hui veille de grande fête : allez à la paroisse ; rôdez autour des confessionnaux et vous y verrez la véritable attitude du recueillement et du repentir... *Soyez observateurs* dans les rues, dans les jardins... et vous y prendrez des idées justes du *vrai mouvement* dans les actions de la vie [1]. » « *Crève-toi les yeux* à force de regarder, sans penser à aucun livre ! s'écrie Flaubert. Il faut regarder ce qu'on veut exprimer, *assez longtemps* et avec *assez d'attention* pour en découvrir un aspect qui n'ait été vu par *personne*. »

Abbé Nève.

DALLE ET CARREAUX CÉRAMIQUES PROVENANT DE LA CATHÉDRALE DE SAINT-OMER OU D'ÉGLISES DE LA RÉGION.

PAGE D'ALBUM



E pavement de nos églises n'a jamais été aussi banal que de nos jours. Il devait en être ainsi, avec le courant d'indifférence qui a envahi de mille façons nos temples chrétiens depuis la Réforme protestante.

La mesquinerie, la banalité, la froideur, la fausse dévotion, le manque de foi, sont allés jusqu'à l'autel, jusqu'au trône redoutable de l'Hôte divin de nos tabernacles. L'autel ainsi traité, que pouvait attendre tout l'édifice ?

Aux âges de foi, nos pères comprenaient leur devoir et ils savaient rendre l'honneur à Qui est dû l'honneur. Leurs églises ont

1. Diderot, *Essai sur la peinture*, t. I

toujours surpassé en richesse intrinsèque et extrinsèque leurs habitations et leurs monuments publics. Ils mettaient l'homme à sa place devant Dieu.

A côté de beaucoup de salons modernes, combien d'églises crient vengeance !

Dans les anciens sanctuaires, rien n'existait qui ne fût une note respectueuse de raison, d'intelligence et de foi. Qui avait beaucoup donnait beaucoup, qui avait peu donnait peu, mais ce peu même était tout ce que pouvait le donateur ; la moindre église était un hommage parfait, tout autant que la plus splendide cathédrale.

Les motifs de carrelage que donne notre croquis témoignent d'une grande richesse prodiguée dans la cathédrale par les habitants de Saint-Omer. Par leur valeur on peut juger de celle de l'édifice et surtout de celle de l'autel en de meilleurs jours.

Ces différentes pièces proviennent de plusieurs ensembles qui recouvraient le sol des chapelles rayonnantes, autour du chœur de la cathédrale ; d'autres sont de l'abbaye de Saint-Bertin ou encore d'églises dépendantes de cette abbaye.

On y sent une unité qui dénote un même producteur et un même ordonnateur.

En dessin et en technique, ils sont dignes de tout intérêt. Ils en remettent beaucoup d'autres en mémoire, qui sont du même sentiment, et ils peuvent avantageusement servir de source d'inspiration pour les techniciens spécialistes.

Ils sont exécutés au moule ; le dessin obtenu en creux dans une pâte blanchâtre est accusé par des mastics de diverses colorations où s'harmonisent le rouge vif, le rouge ocreux, le gris violacé et le brun foncé. Le grain de ces divers mastics, comme celui de la pâte de masse des carreaux, est très fin et très serré ; de ce fait, par l'usure, ils prennent un poli très riche.

Par leur juxtaposition, ils formaient soit des champs, soit des bordures en combinaisons très variées.

Leur tracé est essentiellement géométrique, ainsi que leurs ornements. La flore plus ou moins réaliste, et surtout conventionnelle de style, y joue un grand rôle. En d'autres, dont nous ne donnerons pas de spécimens, ayant résolu de nous limiter, la faune et la figure humaine sont employées en des personnages et des chimères énergiques et vigoureuses, avec un caractère très décoratif, obtenu par des tons plats et des silhouettes nettement et franchement découpées sur un fond sans profondeur.

Ces magnifiques dallages nous mènent très loin de nos vulgaires pavés et dalles, en marbre ou en pierre, que nos contemporains employent (est-ce indifféremment ?) pour le sol de leurs églises et pour celui, faut-il le dire ?... de leurs écuries.

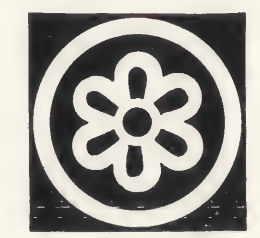
F. F.



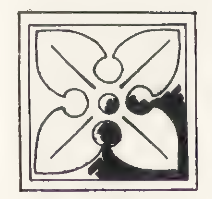
DALLE et CARREAUX CÉRAMIQUES provenant de la Cathédrale et de l'ancienne Abbatiale de Saint-Bertin à St Omer.

























LE CIBORIUM.



LA nécessité du ciborium au-dessus de nos autels est parfaitement démontrée dans l'article de M. Ch. Billaux, *Le Ciborium* [1], par des exemples et des ordonnances prises aux sources authentiques de la liturgie et de l'histoire.

Serait bien mal inspiré le restaurateur qui s'insurgerait contre ces vérités et refuserait le ciborium pour cause « que, primitivement, manquait cet attribut à tel autel à restaurer ».

Les belles photographies d'anciens ciboriums, qui accompagnent le texte de M. Billaux et son invitation à apporter quelques exemples pour notre temps, nous ont amené à en présenter aux lecteurs du *Bulletin* plusieurs types facilement applicables à la plupart de nos autels.

A cet effet, nous nous sommes inspiré des prescriptions de saint Charles Borromée, publiées sous le titre de « Construction et



BALDAQUIN EN BOIS.

CIBORIUM SUSPENDU SUR UN MAITRE-AUTEL.
COMPOSITION PAR A. V. G.

1. *Bulletin*, 7e année, pp. 148-160



1. CIBORIUM EN CUIVRE SUR UN MAITRE-AUTEL. — 2. DAIS EN PIERRE SUR L'AUTEL, DANS UNE ÉGLISE OU CHAPELLE A CHEVET PLAT. — 3. BALDAQUIN EN BOIS ET EN MÉTAL.

ameublement des églises », par le *Bulletin* de la 3e année, page 90.

Nous donnons les dessins suivant l'ordre du texte du document ci dessus énoncé :

1° Celui du maître-autel posera sur quatre colonnes ;

2° Ceux des autels mineurs sur deux colonnes seulement ;

3° ... ou sur d'autres supports placés de chaque côté et quelque peu distants du mur. Ils soutiendront le baldaquin. Celui-ci sera en forme de voûte ou en toute autre forme...

4° ... ou encore en bois ou en toile de couleur d'azur. Si le dais est en bois ou en étoffe, il sera suspendu à la voûte ou au mur à l'aide de chaînes de fer ou de toute autre matière solide.

Nous croyons avoir démontré par nos dessins l'effet utile et décoratif du ciborium, appliqué à toute sorte d'autel.

Nous sommes convaincu que, partout où il est possible, nos honorables ecclésiastiques se décideront à orner leurs églises du ciborium. Ils pourront ainsi se dire en règle avec la liturgie et la dignité propre aux autels.

Arthur VAN GRAMBEREN.

BIBLIOGRAPHIE.

N*OUVEAU SYSTÈME DE VENTILATION ÉCONOMIQUE, SANS COURANTS D'AIR FROID NI SYSTÈME DE CHAUFFAGE SPÉCIAL,* par J. PLATTEAU : tel est le titre d'une brochure destinée à rappeler les exigences que réclame la santé du corps et que l'on est souvent trop enclin à oublier.

Les causes de viciation de l'air ainsi que la théorie de la ventilation y sont clairement exposées ; l'auteur se montre partisan de la ventilation ascendante et en indique les avantages. Quelques chiffres formulent le cube d'air nécessaire suivant la destination des locaux et le nombre d'occupants. Suit l'exposé des différents systèmes préconisés pour l'application.

Ce système de ventilation naturelle bien établi est très ingénieux ; cependant, si l'on désire un relèvement de la température fraîche, ce qui est d'ailleurs la base du système préconisé, cette amélioration nécessitera une légère augmentation de prix sur les systèmes actuellement en vigueur, surtout si l'on désire ne pas dissimuler la canalisation. A. D.

M*AINZ UND UMGEBUND* (Mayence et ses environs), par prof. E. Neeb, 135 p., 1 carte et ill. (1 Mk.) Stuttgart, W. Seifert.

De ce guide on peut dire qu'il est maniable, joli, sérieux et fort instructif. Maniable par son format, joli par ses gravures dans et hors texte, et par le soin de son impression, sérieux par la valeur de ses renseignements, fort instructif, au surplus, par le choix des objets sur lesquels l'auteur a trouvé bon d'insister. Nous ne parlons pas de la superbe carte qui rend ce guide particulièrement utile au touriste. Mais avoir sous la main un résumé descriptif, bien fait, des œuvres d'art nombreuses d'une ville d'art telle que Mayence, et une collection de reproductions réduites de ces œuvres, est bien agréable aussi à l'artiste érudit. C'est pourquoi ce petit livre n'est pas déplacé dans une bibliothèque.

A. C.

UNE FERME FLAMANDE.

I nous parcourons les revues d'architecture anglaise, nous remarquons une tendance de plus en plus générale à l'adaptation du bâtiment au site.

Ce louable souci de pittoresque, dans le bon sens du mot, c'est-à-dire sans les exagérations prétentieuses d'un romantisme ridicule, se traduit souvent par la construction de cottages qu'on serait, à première vue, tenté de confondre avec les petites métairies de la contrée.

Dans un précédent article à propos de l'habitation rurale de Stijn Streuvels, j'ai fait quelques observations au sujet de cette affectation de vie simple; aujourd'hui je me propose d'émettre quelques réflexions sur l'habitation rurale, non plus du bourgeois, mais du véritable homme des champs, de celui qui vit de la terre.

A l'opposé de la tendance anglaise, il est fréquent, chez nous, de vouloir donner à la métairie une apparence citadine. On bâtit non plus des fermes, mais des maisons : un cube percé de trous avec deux pignons qui semblent attendre les cubes voisins.

J'ai vu, en pleine campagne, de ces façades de banlieue, avec étage et corniche, accolées à des dépendances misérables. Je crois que les bêtes y sont plus confortablement logées que les hommes, parce que le paysan a bâti ou respecté l'étable en considérant sa destination, tandis qu'il a édifié sa maison à l'instar du cabaret où il s'arrête en entrant en ville.

Ce respect des bêtes, à défaut de sens esthétique, n'est cependant pas absolu et nous connaissons tous quelque dépendance de ferme « restaurée » dont les murs extérieurs présentent le hideux alignement de fenêtres aveugles.

Cette fausse façade est soigneusement blanchie et sa base goudronnée tous les ans, pour bien accentuer la triste monotonie de ces rectangles sans proportions.

On vous répond : Dans une maison de paysan, il ne s'agit pas de faire de l'architecture, mais de chercher, avec une grande simplicité, imposée par l'économie, la propreté qui constitue le vrai luxe des humbles.

Cela est très vrai, mais je ne vois pas pourquoi l'économie et la propreté obligeraient à la laideur, ni comment cet idéal s'accommode du pastiche des moins bonnes habitations urbaines.

Pour se refuser *à priori* à étudier un bâtiment rural très modeste, un architecte-entrepreneur, ou plutôt un entrepreneur qui se disait architecte, objectait la question d'argent et prenait comme point de comparaison la ferme d'un château qui avait coûté très cher à son propriétaire et ne satisfaisait que médiocrement le métayer.

Raisonnement faux, parce que précisément l'exemple choisi péchait par une compréhension erronée du problème. Le châtelain avait bâti une ferme qui, dans son esprit, devait former point de vue dans son parc. Nous connaissons de ces dépendances de château plus luxueuses que la demeure



FERME DU CHATEAU DE RONCEVAL. HABITATION DU FERMIER. Arch. H. Van den Broucke.

du maître, mais qui ne tiennent compte des nécessités de l'exploitation que dans la mesure où elles concordent avec un aspect extérieur préconçu.

C'est la ferme avec donjon et tourelles, ce sont les écuries-châlet suisse, c'est la rusticité théâtrale, le Trianon, la ruine historique masquant un fumier.

Le fermier n'admet pas cette archéologie à l'usage des animaux. Je ne donne pas tort au fermier ; et je ne plains pas le châtelain qui trouve que cette fantaisie lui a coûté les yeux de la tête.

De toutes les constructions, l usine exceptée, la ferme est peut-être celle qui peut le moins sacrifier à la fantaisie architecturale. Par contre, c'est la ferme qui, par la distribution logique de ses services, réalise le plus facilement un ensemble harmonieux et se pare d'une beauté pittoresque à laquelle tout élément étranger à sa construction est encore plus nuisible qu'inutile.

Est-ce à dire que bâtir une ferme n'est pas le fait d'un architecte ?

Le lauréat d'académie dédaignera, sans doute, un travail pour lequel sa connaissance des ordres ne lui sera d'aucun secours.

Mais un artiste assez modeste pour vouloir bien discuter avec le cultivateur la distribution commode d'une exploitation



Arch. H. Van den Broucke.

FERME DU CHATEAU DE RONCEVAL.
HABITATION DU FERMIER. FAÇADE POSTÉRIEURE.

rurale, trouvera le problème intéressant et lui donnera une solution à la fois esthétique et pratique.

Si des conditions spéciales, la proximité d'un château, par exemple, imposent un choix de matériaux, une certaine recherche, voire un style (car même une ferme peut être prétexte à reconstitution archéologique), l'architecte se prêtera à ces exigences, sans pour cela recourir au mensonge. Sa construction sera toujours une ferme et nul ne pourra se méprendre sur la destination des bâtiments.

Voilà le principe. Il appert aussitôt que de multiples facteurs vont intervenir pour déterminer, dans chaque cas particulier, les données du problème. L'étendue de l'exploitation, le genre de culture et d'élevage fixeront le nombre et l'importance des locaux. Il convient d'apporter à leur distribution toute l'ingéniosité possible pour en faciliter l'accès, la propreté et l'aérage ; mais il importe de n'innover qu'avec une grande circonspection, quant aux usages locaux, dans l'aménagement des étables.

Tel usage nous paraît à première vue bien moins pratique et hygiénique que tel autre observé dans une région opposée du pays.

Ce n'est pas cependant une vulgaire routine qui maintient ces différences et de sérieux avantages compensent ici des inconvénients qui peuvent être évités là-bas.

Ainsi dans les métairies de la Campine anversoise il n'y a qu'une distinction théorique entre la litière des étables et le fumier. Les grands fermiers brabançons, ayant la paille en abondance, n'admettent pas ce système. Les uns ont le fumier d'écurie et des pâturages, les autres doivent se contenter, à peu près, du fumier d'étable.

L'agriculture a réalisé chez nous de grands progrès, notamment en ce qui concerne la laiterie, qui demande des installations spéciales, mais connexes à l'habitation, dont elle emprunte en partie le sous-sol : Il importe ici de faire un bon choix parmi les matériaux. Tous ceux dont la porosité serait soumise à une trop rude épreuve par les manipulations qui ont lieu dans une laiterie et surtout par les fréquents nettoyages à grandes eaux doivent être écartés. Le ciment, certes, offre des avantages ; mais sans prôner un luxe déplacé, il me paraît que les produits vernissés ou émaillés et les pâtes vitrifiées trouvent ici un emploi justifié par l'exquise propreté, dont on exige non seulement la réalité, mais l'apparence.

Pour les raisons exposées plus haut, l'économie générale d'une ferme correspond à un plan nécessairement variable ; mais l'habitation proprement dite répond à un programme qui ne diffère guère, dans une région très étendue, malgré l'aisance plus ou moins grande des habitants.

La désignation flamande des places occupées par la famille est, à ce point de vue, très expressive. C'est ainsi que nous trouvons à côté de la cuisine, centre vital de la maison, une place dénommée « schotelhuis », laverie où la ménagère ne se lasse pas de continuer la légende des Danaïdes, dans un perpétuel recurage de ses cuvelles et de ses cuivres. C'est le laboratoire de la propreté générale, qui n'y est jamais réalisée d'une façon durable.

D'autre part, se trouve une chambre sacrée « beste kamer », dont la disposition rappelle les lois anciennes de l'hospitalité. Là se trouve rassemblé tout ce qu'il y a de mieux dans la maison. Je ne l'appellerai pas un salon, ni une chambre à coucher ; ce n'est pas une salle à manger, ni un bureau. Elle n'est, à proprement parler, rien de tout cela, mais elle participe aux avantages de ces appartements, dont nos ruraux n'auraient que faire, dans les circonstances où la cuisine est insuffisante et la chambre à coucher trop peu confortable : c'est la « meilleure chambre », c'est un honneur d'y pouvoir pénétrer.

Pour son logement et celui de ses enfants, le fermier n'est pas délicat Les chambres à coucher sont petites, on n'y passe pas un temps superflu et la « beste kamer » renferme l'armoire au linge et aux habits de fête.

Si la famille est nombreuse, et c'est le cas normal, on prend sur le grenier une ou plusieurs « zolderkamers » qui complètent le logement fourni par les entresols ou « voutkamers » aménagés au-dessus des caves au lait et aux provisions de bouche.

De ce programme très simple, un architecte de talent tirera parti, à la condition de vouloir se borner à traduire extérieurement la destination de ses constructions.



Arch. H. Van den Broucke.

FERME DU CHATEAU DE RONCEVAL. ÉTABLES ET GRANGES.

Nous connaissons tous des gares monumentales et d'éléphantesques palais de justice, incommodes et insuffisants pour les services qu'ils abritent. Il s'agit, en bâtissant une ferme, d'éviter la même erreur dans un autre ordre d'idées et dans une autre mesure.

Sans doute, une petite métairie ne devra jamais prétendre à plus d'apparence qu'elle ne comporte; mais une grande ferme, une dépendance de château ne peut, raisonnablement, abandonner son caractère primordial pour une des bizarreries auxquelles je faisais allusion en commençant cet article.

« Rien d'inutile » doit être la devise de l'architecte rural. S'il dispose de suffisantes ressources, cette devise ne l'empêchera pas de les appliquer à des matériaux de choix, pour réaliser, en des formes toujours robustes, quelques raffinements que le confort plus grand justifie autant que l'esthétique. Ce seront une lucarne, un auvent, un clocheton, un pignon à gradins, une cheminée, une grille plus étudiés ou des arrangements intérieurs exaltant davantage l'exquise propreté qui est le vrai luxe de la ferme.

Cette ferme-là sera vraiment moderne dans le meilleur sens du mot; il est possible, il est même probable qu'elle se rapprochera beaucoup d'une ferme gothique, en prenant cette expression dans une acception qui vise plus le fond que la forme.

Cependant, si cette forme aussi était dérivée, et nous avons vu que le cas peut se présenter très légitimement, cette recherche ne demanderait aucun sacrifice des principes émis plus haut. Je n'oserais en dire autant d'autres styles.

Voilà pourquoi j'ai illustré cet article par quelques reproductions d'une ferme fla-

mande bâtie par l'architecte H. Van den Broucke pour M. Mulle de ter Schueren. Elle me semble avoir atteint, avec toute la pondération nécessaire, le degré de luxe que ce genre de construction peut admettre. Si des fondations existantes ont imposé un plan auquel l'artiste eût préféré une disposition plus pittoresque, il faut le louer surtout d'avoir tiré de cette difficulté tout le parti possible. Il a paré les données utilitaires modernes d'une recherche de style ancien, sans exagération archéologique. Il a bâti en Flandre une ferme bien flamande.

DE WOUTERS DE BOUCHOUT.

FAUT-IL CONSERVER LES ŒUVRES D'ART DE NOS ÉGLISES ?



L'ÉGLISE a été de tous temps l'expression la plus vivante des idées artistiques chez les nations chrétiennes. Le degré de leur culture autant que l'intensité de leur foi s'y manifestent avec clarté à chaque époque. Si donc le vandalisme impie ou le vandalisme pieux n'avaient, de temps en temps, passé dans nos temples, ceux-ci seraient des livres ouverts où chacun pourrait lire dans tous ses détails l'histoire de la civilisation chrétienne.

Chaque époque eut son idéal à elle, idéal qui est souvent le développement, parfois le contrepied du précédent, et chaque génération s'efforce de le réaliser dans ses œuvres. Mais l'amour de cet idéal ne va pas sans la haine du précédent et, à chaque époque, les monuments des temps passés sont condamnés à faire place aux produits de la mode du jour.

D'après une loi constante, plus une époque produit de neuf, plus aussi elle détruit d'ancien. Dans ce livre d'histoire, en dehors des pages déchirées, que de paragraphes sont donc raturés et interpolés !

Et notre époque, que fait-elle ? Elle fait comme toutes les autres : elle travaille du compas et du ciseau, mais aussi de la pioche ! Et en particulier dans nos églises, nous semblons saisis d'une véritable fièvre de démolition et de rénovation.

Faut-il le regretter? Faut-il cesser de construire et de remplacer? Faut-il, au contraire, conserver religieusement ce que les siècles nous ont légué ? C'est une question qui peut se poser et qui se pose... et peut-être à notre époque pour la première fois. Auparavant, la réponse semblait claire ; actuellement elle ne l'est plus, parce qu'une donnée nouvelle est entrée en jeu : *l'archéologie*. Mais, devenue complexe, la question n'en reste pas moins intéressante.

Je ne prétends pas en donner la solution dans ces quelques lignes, mais les idées que j'émettrai jetteront peut-être un peu de lumière sur ce problème, si intimement lié à la cause de l'art religieux.

Voici d'abord comment il se pose pour nous : Le moyen âge nous a laissé un grand nombre d'églises de haute valeur artistique. Mais sous l'influence de la Renaissance d'abord, puis surtout du classicisme, la plupart d'entre elles ont perdu leur beauté première. Notre siècle, désireux avec raison de renouer nos traditions interrompues, s'est mis en peine de réparer les fautes du passé et de rendre à ces édifices leur aspect primitif.

Mais les derniers siècles n'ont pas seulement modifié l'architecture, ils ont aussi renouvelé le mobilier, et à présent, dans l'église redevenue gothique ou romane, ces autels à portiques, ces chaires monumentales, ces stalles, ces boiseries, ces chandeliers, ces lustres semblent absolument dépaysés : ils relèvent d'un autre idéal et ne s'accordent plus avec le style des édifices.

Cette dissonnance, cependant, ne déplaît pas à certains esprits calmes et conservateurs. « Qu'importe, disent-ils, si cet autel empiète sur les fenêtres du chœur, si ces statues alourdissent les piliers, si ces tableaux rompent les lignes de l'ensemble ! Il ne faut pas être exclusiviste. Ces œuvres ont leur cachet, ce sont des témoins de l'histoire de notre église, ce sont des cadeaux de nos princes ou des souvenir de nos anciennes confréries. N'y touchons pas ! »

Mais d'autres, enthousiastes de la restauration accomplie, débordent de mépris pour ces « horreurs de la Renaissance », et il leur tarde de rétablir dans l'église la belle « unité de style », d'y étaler un autel à retable, un banc de communion, des socles et des statues « romans ou gothiques ». Un beau jour, quelque Juif ambulant passe par la commune; le curé fait avec lui un marché de dupe, son mobilier est dispersé aux quatre vents et à la place entre, bientôt, triomphante, l'unité de style tant rêvée ! Mais que de fois on pourrait appliquer à cette église la parabole du démon chassé de la maison et qui revient avec sept autres plus méchants que lui ! De quelle camelote n'a t-on pas ainsi rempli nos temples sous prétexte de « gothique » ! Oh, les tristes catalogues d'ornements d'église et « d'objets d'art religieux » que la poste apporte chaque matin à nos curés, et qui les fascinent trop souvent par le brillant et le bon marché ! La « vengeance du très bas » que Huysmans découvre dans l'art de Lourdes, s'exerce aussi quelque peu chez nous !

Mais alors, quoi ? Faut-il innover, faut-il conserver ? Il faut, à notre avis, faire à propos l'un et l'autre. Mais quand est-ce à propos ? C'est assez difficile à dire. Essayons pourtant.

Il y a, dans une œuvre d'art, trois facteurs ou trois points de vue différents à considérer : *l'intérêt archéologique, la valeur artistique* et *l'utilité pratique*.

Si je conçois et exécute un meuble d'église, par exemple un autel ou une statue, c'est avant tout pour faire *œuvre utile*. L'autel est indispensable à la célébration des Saints Mystères, la statue excitera les fidèles à la piété envers Dieu ou les saints. Mais si je suis artiste véritable, je ferai en sorte que l'autel ou la statue, non seulement remplissent adéquatement leur fonction, mais aussi *expriment quelque chose,* qu'ils soient la réalisation d'un idéal que j'ai formé en moi, qu'ils fassent éprouver, à ceux qui les regarderont, une jouissance

d'ordre esthétique. Si je réussis, mon travail sera, en dehors de son utilité, une œuvre d'art. De plus, indépendamment de ces deux effets *voulus,* elle constituera encore un *document historique,* un témoignage de mon talent, un spécimen de l'école qui m'a formé, un exemplaire de l'art de mon époque. Elle peut, en outre, par des inscriptions ou des écussons dont je l'orne, devenir une source historique directe. Et dans un siècle ou deux, quand ma génération aura passé, mon œuvre restera un jalon pour l'histoire de l'art, elle relèvera du domaine de l'archéologie.

Il en est de même, exactement, des œuvres des siècles écoulés. Nous pourrons, dès lors, tirer une première conclusion bien claire : une pièce qui a de la valeur sous tous ces rapports mérite évidemment les plus grands égards. Celui qui la ferait disparaître commettrait un triple crime.

Mais, en réalité, beaucoup d'objets répondent à ces trois conditions à des degrés très différents et leur intérêt est donc variable.

Il en existe, par exemple, qui sont très peu appropriés à leur destination, soit qu'ils aient été mal conçus, soit que les circonstances de leur emploi aient changé. Ainsi il y a tel ciboire ou tel ostensoir du XVIIe siècle dont le poids exagéré ou la forme incommode empêchent absolument le maniement; il y a telles stalles dans lesquelles on ne peut s'agenouiller ou s'asseoir, telle croix de procession qu'aucun acolyte ne saurait tenir en équilibre.

Si alors ces objets n'ont plus qu'une minime valeur artistique ou archéologique, rien n'empêche de s'en défaire; c'est même un devoir quand cela permet de mettre quelque chose de mieux à la place.

Mais si le ciboire est d'une ciselure remarquable, si les stalles sont une œuvre de sculpture méritoire, ou bien si elles portent des inscriptions ou des dates, si elles proviennent d'une époque ou d'une école dont les produits sont rares, si leur histoire se rattache intimement à celle de la paroisse, ou bien encore si une œuvre belle en elle-même est d'une disproportion frappante avec son entourage, que faire? Faut-il laisser improductif un capital qu'on pourrait mettre en valeur au profit de l'église? Faut-il sacrifier la beauté d'un chœur ou d'un édifice entier à l'intérêt archéologique d'un meuble encombrant? Faut-il obliger des générations de prêtres ou de fidèles à s'écorcher les genoux ou à ne rien voir des offices pour conserver à l'histoire un document ?

On le voit, la question n'est pas simple. Mais elle revient, en somme, à savoir lequel des trois intérêts en conflit doit l'emporter sur les autres.

Le vulgaire bon sens, me semble-t-il, indique que, toutes choses égales, *l'intérêt pratique doit l'emporter*. Si donc il est impossible de le concilier avec les autres, il faut les lui sacrifier. L'église et les objets du culte, avant d'être des pièces artistiques ou des témoins d'histoire, sont des choses utiles. Il faut, avant tout, que, dans une église, les cérémonies religieuses puissent se célébrer convenablement, dussent l'art ou l'archéologie y perdre quelque chose. Ainsi, jusqu'en ces dernières années, deux autels en bois, de faible valeur, encombraient l'entrée du chœur de l'église de Notre-Dame à Malines, au point de l'isoler complètement du

reste de l'église. C'est avec raison qu'on a sacrifié leur faible intérêt à l'avantage d'avoir un tabernacle digne et de dégager la vue du maître-autel. Ailleurs, si l'agrandissement indispensable d'une église entraînait la disparition d'une partie de construction ou de meuble intéressant, tant pis, mais il faudrait passer outre. Reprenant l'exemple de l'ostensoir ou du ciboire, je pense qu'un curé serait obligé de se défaire de telles pièces, même précieuses, si leur forme s'opposait à un emploi convenable.

Mais si l'utilité l'emporte sur la valeur artistique, *celle-ci prévaut à son tour sur l'intérêt purement scientifique*. L'art et la beauté rendent plus de services que l'histoire. Ils constituent pour l'homme la source la plus pure et la plus abondante des jouissances. L'art religieux a, de plus, un pouvoir particulier pour porter à Dieu le cœur de l'homme. Les édifices du culte doivent donc être aussi les sanctuaires de la beauté. Il ne peut s'y trouver rien de choquant, d'inconvenant, de laid, cela fût-il même intéressant. Je ne dis pas qu'il y faut du luxe ! Il y a un abîme entre l'art et le luxe. La plus grande simplicité peut être un effet de l'art et être une source de fortes émotions esthétiques.

Or, il est un fait que, depuis deux ou trois siècles, le goût du peuple a été, en nos contrées, méthodiquement corrompu, et qu'à l'heure actuelle il est loin d'être revenu à l'équilibre. N'est-ce pas depuis cette époque que l'on voit ces oripeaux dont on « décore » encore trop souvent les édifices du culte, avec un esprit de mise en scène théâtrale, qui est le contre-pied de l'art véritable ? N'est-ce pas depuis lors que nous sont venus ces autels à colonnades en bois pourri, posant au marbre précieux, ces chandeliers en sapin et en plâtre, dorés d'un côté, ces poupées ridicules, affublées de loques, de cuirasses en métal, de colliers, de chapelets, d'ex-voto, que les Congolais ne voudraient pas pour idoles et qui prétendent représenter dans nos églises la Mère de Dieu et son divin Fils ; ces candélabres et ces couronnes en clinquant, ces bouquets de porcelaine ou de papier, ces perspectives peintes sur toile, ces anges acrobates, toute cette camelote enfin, qui change nos églises en baraques de foire et qui n'a qu'un but : éblouir les yeux, au lieu d'émouvoir et d'édifier ?

« Mais cela plaît au peuple, » dit-on. Si cela lui plaît, cela prouve une chose : c'est que son goût est corrompu et qu'il faut le réformer. Est-ce que la musique d'église à grand orchestre ne plaisait pas au peuple ? Et cependant Pie X n'a pas hésité à la supprimer d'un trait de plume.

« Mais ces objets ont leur intérêt ! Ce sont des produits de la piété de nos ancêtres ! Les enlever, c'est effacer une page d'histoire ! » Tant pis pour nos ancêtres s'ils ont manifesté leur piété de la sorte ! L'amour filial nous oblige à enlever cette tache de leur mémoire. Les enfants d'un galérien se vantent-ils de leur naissance ? Passons donc outre et faisons disparaître ces horreurs indignes de la maison de Dieu. Mettons devant les yeux des fidèles des choses vraiment belles : ils ne tarderont pas à les apprécier.

Mais prenons garde d'arracher le bon blé en même temps que l'ivraie. La Renaissance n'a pas produit que des horreurs. Personne ne soutiendra, par exemple, que le taber-

*

nacle de Léau, l'autel de Hal, la grille d'Alsemberg, le jubé de Tournai, les mausolées de Gheel ou d'Hoogstraeten, le lutrin de Saint-Rombaut et une foule d'autres pièces corrompent le goût des fidèles !

Mais, entre les deux catégories extrêmes, la frontière est flottante. Il existe une foule de productions sur la valeur desquelles on discute. Faut-il démolir le maître-autel de Saint-Rombaut, ou celui de Saint-Pierre à Louvain, ou celui de Rubens à Anvers ?

La question, ici, n'est plus aussi claire. Cependant, dans les œuvres dont nous parlons, il existe encore deux catégories distinctes. Certaines d'entre elles ont une très grande valeur en elles-mêmes, mais ne s'accordent point avec le monument restauré, dont elles détruisent les proportions ou cachent les beautés. D'autres vivent en assez bonne intelligence avec leur entourage, tout en étant de mérite médiocre.

La solution de la question revient à savoir jusqu'à quel point le mélange des styles peut être toléré, sans qu'on puisse l'accuser de lèse-esthétique.

C'est encore une question délicate. *En principe,* l'église avec ce qu'elle renferme forme un tout, elle constitue comme une seule œuvre d'art, devant produire une impression d'ensemble. Il est donc éminemment désirable que ses diverses parties, décorations et meubles, aient entre elles une certaine connexion et soient conçues dans un même style. Mais, *en pratique,* cette unité est presque toujours irréalisable. De plus, elle n'est souvent pas nécessaire et il suffit d'y trouver *l'unité artistique*. Qu'est-ce à dire ?

Entendons-nous d'abord sur le mot *style*. Chaque époque a eu son style à elle, ou plutôt sa part à l'évolution d'un style. Le gothique n'est qu'un développement du roman; il a varié lui-même de siècle en siècle, A telles nefs du XIIe siècle on a ajouté un chœur au XIVe siècle et on y a placé des meubles du XVe siècle. Il n'y a donc pas là l'unité de style strictement dite qu'il y aurait si le monument entier était du XVe siècle, mais tout ce qu'il y a est conçu d'après les *mêmes principes* et a de commun *l'unité artistique*. Ces nefs, ce chœur et ces meubles s'harmonisent entre eux, ils ont même une variété dans l'unité, variété qui n'est pas sans charme.

Donc il suffit que nous aussi nous sauvegardions l'unité artistique, et il est ridicule de ne vouloir, par exemple, dans une église romane que des meubles « romans ». Nos productions à nous ne doivent être d'aucun siècle si ce n'est du nôtre, mais elles doivent partir des bons principes traditionnels de notre art et être en harmonie esthétique avec leur milieu.

Quant aux produits des derniers siècles dont nous parlons, tout en relevant d'autres conceptions, ils peuvent bien ne pas offrir une opposition radicale avec l'esprit des églises du moyen âge et sauvegarder, eux aussi, l'unité artistique de l'ensemble. C'est le cas pour bien des chandeliers, des lustres, des vitraux, des tableaux, des clôtures, des statues, qui ne sont pas, d'ailleurs, des chefs-d'œuvre. On doit donc les conserver et les préférer à des pièces modernes, car elles ont, en dehors de leur valeur, un intérêt historique précieux.

Mais il arrive aussi que l'unité artistique n'est, décidément, pas observée. Alors les

objets doivent encore trouver grâce quand leur valeur *intrinsèque* est éminente et rachète leurs autres défauts. Il est certain, par exemple, que le maître-autel de la cathédrale d'Anvers est très nuisible aux lignes de l'édifice. Mais la valeur de l'œuvre de Rubens est si grande qu'on ne pourrait, à notre avis, y porter la main. Il se peut encore que, n'ayant point ou peu de mérite artistique, certains meubles ont un intérêt historique si important qu'on peut bien y sacrifier un peu de la beauté de l'ensemble. Plusieurs tombeaux des XVIIe et XVIIIe siècles, qui encombrent le chœur de nos grandes églises, sont dans ce cas.

Les considérations précédentes peuvent se résumer en quelques mots :

1° Les besoins du culte sont la première loi d'une église. Si le bien spirituel est en jeu et s'il y a incompatibilité entre ce bien et d'autres intérêts, l'art et l'archéologie doivent lui céder le pas ;

2° L'intérêt de l'art l'emporte, toutes choses égales, sur celui de l'archéologie. Donc, tout ce qui, dans une église, est manifestement antiesthétique, doit être éloigné, tout ce qui est beau doit être conservé, même aux dépens de l'unité de style ;

3° Il faut également respecter les œuvres qui, tout en nuisant à la beauté de l'église, ont en elles-mêmes une valeur intrinsèque éminente, historique ou archéologique.

Enfin, dans toute la question, une prudence extrême s'impose. Faire plutôt trop peu de modifications que trop, et avant d'en faire, prendre l'avis de gens compétents, c'est là la règle la plus sûre et la moins compromettante.

R. LEMAIRE.

SCULPTURES, FERRONNERIE, VITRAIL A L'ÉGLISE DE DIEGHEM.

PAGES D'ALBUM



PARMI nos provinces, le Brabant se distingue par sa richesse en souvenirs d'art ancien. Impossible de passer sur son territoire sans trouver occasion de glaner quelque objet curieux ou intéressant, de noter quelque expression particulière de la forme d'art appliquée à la matière par le métier.

Les pages d'album ci-jointes sont des souvenirs d'un court passage à Dieghem, commune située dans la vallée de la Woluwe, à 8.5 kilom. N.-E. de Bruxelles. L'église paroissiale, à laquelle ils appartiennent, est de la dernière époque du style ogival. Elle est un lieu de pèlerinage, fort fréquenté le lundi de Pâques, en l'honneur de saint Corneille, pape, martyr.

Nos croquis mettent sous les yeux quelques-uns des rares objets anciens que renferme ce sanctuaire.

La planche I contient un fragment de BORDURE DE VITRAGE aux fenêtres

des nefs latérales. Par la coloration d'ensemble, cette bordure rappelle quelque peu celle de la cathédrale de Saint-Omer, parue dans le numéro de novembre 1907 [1].

Les verrières de Dieghem font l'effet d'avoir été reprises à neuf sur des indications anciennes et la facture semble prouver que la restauration a dû conserver très peu de chose de l'état primitif; quoi qu'il en soit, le parti décoratif adopté donne satisfaction par son caractère simple et harmonieux, bien en rapport avec l'édifice. Le champ de ces vitrages est en verre blanc uniforme mis en plomb, dans la combinaison du carré posé d'angle. La bordure, de faible largeur, encadre la surface claire et la relie parfaitement à la surface sombre des murs par une décomposition harmonique, que mentionne la notation accompagnant la figure. Cette bande a pour éléments deux motifs, dans le goût de la fin du XVe siècle, banderole et feuillage, séparés par des couleurs variées.

Le métier de ces verrières, ou plus exactement de ces mises en plomb, indique certainement la décadence de l'art du vitrail. Il a toutes les caractéristiques de son époque. En effet, sans effort, nous pouvons y remarquer l'éloignement du conventionnel dans le dessin et la couleur, l'apparition de grandes surfaces où la lumière n'est ni tamisée, ni colorée, l'usage du modelé, obtenu en valeurs dégradées par la grisaille au détriment de la translucidité du verre, la dominante du jaune sur les autres couleurs. Le maniérisme et la sensibilité succèdent à la raison et à l'expression délicate. Dans sa simplicité, ce minuscule fragment d'art appliqué nous est un exemple des fluctuations de caractère de l'art décoratif suivant les variantes de caracde la construction qu'il accompagne.

Le principe de la synthèse dans la forme appliquée est encore observé à Dieghem, mais avec hésitation ; on y constate l'acheminement vers l'anarchie sans règles, que va faire subir aux métiers la soi-disant Renaissance.



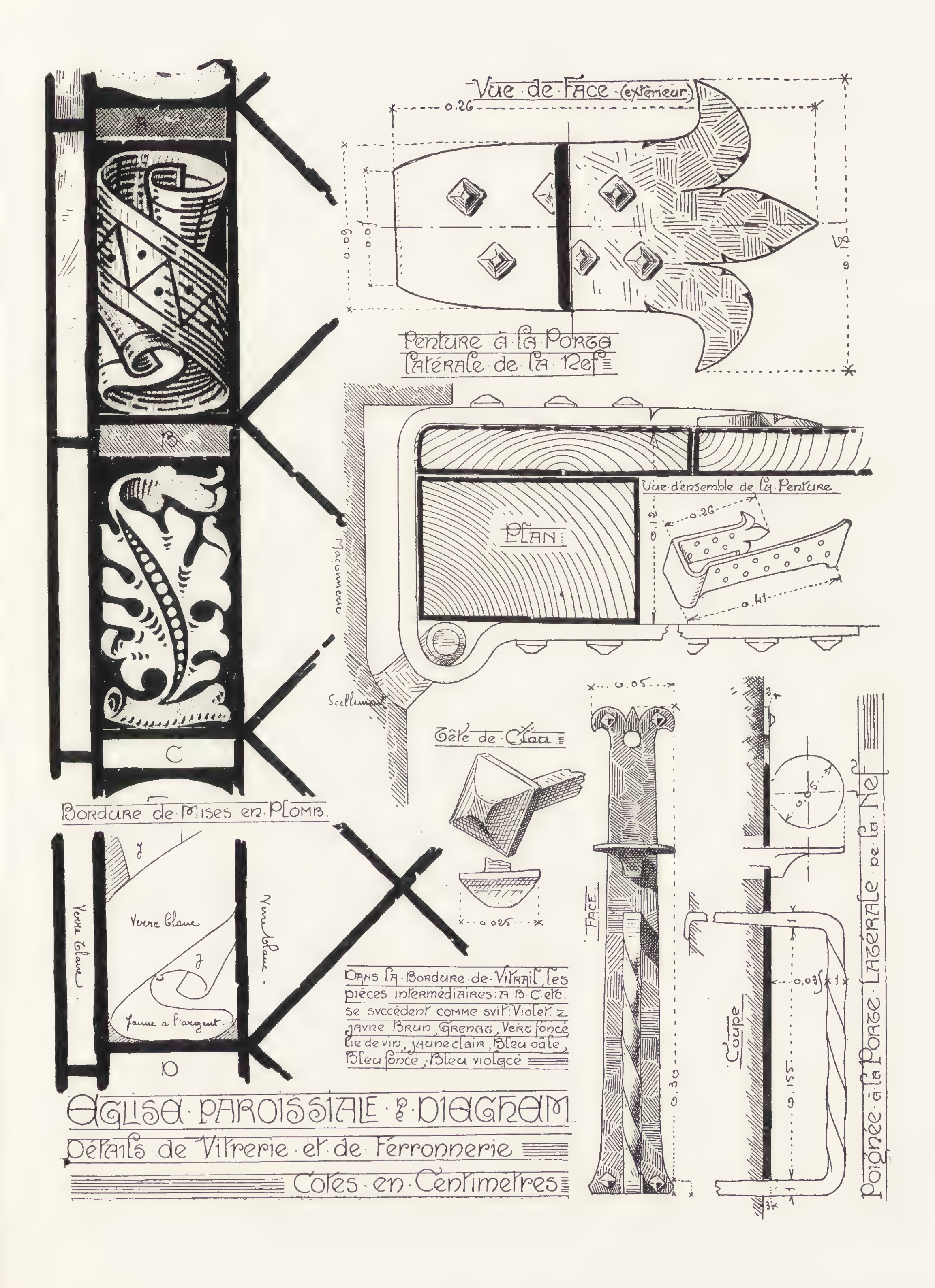
Un autre spécimen d'égarement nous est donné par la PENTURE et la POIGNÉE DE PORTE qui accompagnent. Toutes deux sont du XVIIe siècle. Elles garnissent les vantaux de la porte du porche latéral nord. Leur forme n'a plus, en général, l'intérêt qu'offrent les objets similaires plus anciens; néanmoins elle n'est pas sans valeur en silhouette et en mouvement. Le métier y est encore sincère et loyal, il est traditionnel ; quant au sentiment d'art, il s'y trouve bien faible, ne disant que vague, langoureux, lourd : expressions si peu en rapport avec la nature énergique du fer.



Les croquis de la deuxième page sont le relevé d'un bénitier et d'une crédence en pierre datant de l'origine de l'église. L'illustration en donne les plans, élévations, coupes et fragments.

Le BÉNITIER, pris dans le corps même du fût de la colonne, est un type très original, de beau mouvement, à la ligne souple et ferme. Son peu de saillie lui fait prévoir l'encombrement, dans une église qu'à certains jours la foule envahit. Ses membres

1. Voir p. 145.



Eglise Paroissiale de Diegham

Détails de Vitrerie et de Ferronnerie

Cotes en Centimètres

sont solides, dégagés et délicats. La lèvre puissante du rebord convient bien pour accuser la destination et pour contraster avec l'ouverture béante, relativement considérable, du bénitier. Le raccord de cette lèvre avec le fût cylindrique de la colonne est obtenu par une courbe simple qui, sans heurt, joint et relie les deux plans.



La CRÉDENCE du chœur n'est pas dépourvue de caractère dans son ensemble. Son cadre est composé d'un large chanfrein dans lequel est creusée une gorge que décorent des fleurettes. Sa forme rectangulaire lui donne de la fermeté et du calme. Dans tout son pourtour il garde le nu de la construction et ne reçoit, comme décor d'accompagnement, que trois lobes ou, mieux, deux redents, qui, à la partie supérieure, s'équilibrent en deux valeurs symétriques; le mouvement axial y est en dominante par la différence de rayon des arcs. Cet organe décoratif, que, sous cette forme, l'on ne rencontre guère comme couronnement de baie, a ses bords noyés dans les parois supérieures et latérales du mur, où son profil nerveux semble plonger sans obstacle.

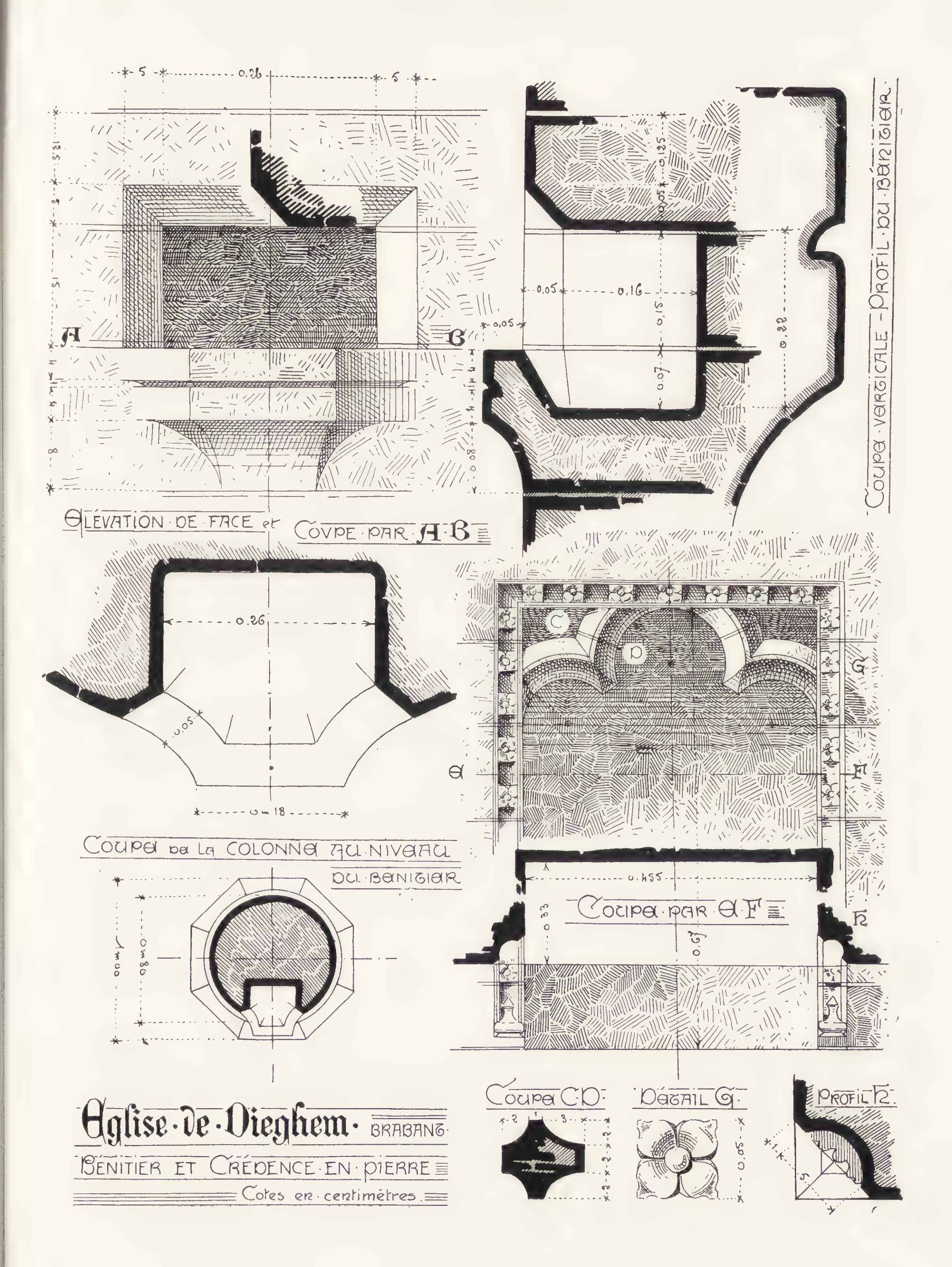
Ces deux sujets nous font enregistrer la même note d'impression que ceux de la page précédente, où vitrail et ferronnerie nous disaient : oubli du calme. Tous ces spécimens de métier ancien sont du même âge; leur vie n'est plus aussi généreuse, ni aussi robuste que dans les travaux similaires des siècles précédents; le gracieux et le délicat se joignent à un reste de force et d'énergie, en annonçant la fièvre, la langueur et la mollesse que va, à partir de cette époque, exprimer la matière insuffisamment vivifiée par l'esprit, dans les multiples expressions d'art et de métier. F. F.

UN PLAIDOYER EN FAVEUR DE L'ART INDUSTRIEL.



'INSTITUT Jean Bethune (école Saint-Luc de Saint-Gilles) vient de publier, selon l'usage, la brochure annuelle contenant les rapports présentés et le discours prononcé à la distribution des prix, ainsi que certains documents, programmes, comptes rendus, plans, photographies, etc., relatifs à l'année écoulée, c'est-à-dire à l'exercice scolaire 1906-1907.

Félicitons la Direction de l'école pour le soin apporté à l'édition de cette jolie plaquette. Nous avons souvent déploré l'infériorité des publications de nos écoles d'art. Quelles horreurs de goût ne réalisent pas la plupart des brochurettes, rapports, circulaires, bulletins, etc., par lesquels on nous informe ou on nous sollicite relativement à une entreprise artistique! Comme si l'art typographique n'existait pas ! Comme



Église de Dieghem. Brabant
Bénitier et Crédence en pierre
Cotes en centimètres

s'il ne devait pas, l'un des premiers, retenir l'attention et l'effort des artistes! Il nous semble que le livre, surtout lorsqu'il traite des choses de l'art, ne peut manquer de caractère et de forme sans s'infliger à lui-même, à son contenu, un démenti ou, du moins, une contradiction.

La laideur typographique nous paraît encore moins admissible et la contradiction moins édifiante quand une œuvre, qui a pour but le relèvement des *arts industriels,* ne parvient pas à se faire imprimer convenablement, soit qu'elle juge pouvoir se passer d'un peu d'art pour faire l'économie d'un peu d'argent, soit — ce qui serait pire — qu'elle manquât de jugement ou de connaissance pour apprécier les conditions du beau en imprimerie, c'est-à-dire en une industrie des plus relevées et des plus importantes.

Certes, la tâche est malaisée et, même sans ménager la dépense, il est difficile d'atteindre aujourd'hui le beau typographique. Le *Bulletin* le sait bien, lui qui, dès sa naissance, s'est prescrit de paraître en aussi bonne forme que possible, qui n'a pas épargné les sacrifices à cet effet et qui s'estime bien loin encore d'être arrivé à une perfection relative. La difficulté vient, tout d'abord, de ce que la typographie, en tant qu'art, est encore peu développée, (nous nous expliquerons sur ce point à l'occasion) ensuite de ce que les matériels d'imprimerie ne se renouvellent pas du jour au lendemain, enfin et surtout de ce que l'éducation esthétique de nos imprimeurs est loin d'être bien faite. Nous ne disons pas qu'elle n'a pas progressé en Belgique, depuis un certain temps, mais nos typographes sont bien inférieurs, comme compositeurs, à leurs confrères hollandais, allemands, anglais ou américains. Les éditions étrangères ont du style, du caractère, de l'expression, qualités qui ne se rencontrent chez nous qu'à titre exceptionnel et à faible dose. Encore cette dose est-elle inspirée par l'intervention d'artistes étrangers au métier.

Plus ces difficultés sont grandes, plus il y a de raisons pour s'efforcer de les vaincre. L'un des moyens appartient au public : qu'il s'adresse à des imprimeurs sachant leur métier, qu'il exige du style en composition typographique.



Dans le fond, comme dans la forme, la brochure de l'Institut Jean Bethune est un plaidoyer remarquable pour l'art industriel.

Le principe esthétique est exposé et défendu, dans le discours de circonstance, trop substantiel pour être résumé. Nous croyons pouvoir le reproduire en grande partie.

M. E. Gevaert commence par prédire le triomphe de l'art industriel, au risque de scandaliser certains artistes, qui se demandent comment l'on ose élever les arts mineurs au même rang que les beaux-arts.

Pour écarter toute équivoque, M. E. Gevaert constate qu'aujourd'hui l'art industriel n'est que rarement ce qu'il devrait être, mais le terme d'*art industriel* ne vaut que par opposition à *beaux-arts*. Il ne peut être question que de l'*art,* dont il pose carrément le principe :

« L'art qui n'a point de fondement industriel, dit-il, n'est pas de l'art. » Cette thèse il l'appuie ainsi :

« Commençons par l'appuyer d'un exemple. Où irez-vous voir des œuvres d'art industriel dans le vrai sens du mot ? Dans nos musées anciens. Ils ne sont pas disposés comme des musées d'art industriel et décoratif devraient l'être, c'est-à-dire de manière à faire ressortir le principe industriel, mais regardez les tapisseries qui ornent leurs parois, examinez les meubles qui garnissent leurs salles, les fragments d'architecture qui sont disposés de-ci, de-là : des serrures, des dinanderies, des céramiques, des tissus et des dentelles, des cuirs, des reliures, des impressions, d'autres merveilles encore précieusement gardées.

Ce sont des œuvres d'art industriel. Ces statues proviennent d'anciens meubles ou d'anciens monuments. Les admirables peintures des primitifs sont descendues des retables d'autels; Teniers a peint ses kermesses pour garnir les lambris de salles somptueuses; Rubens ne se contentait pas d'ébaucher ses compositions gigantesques, mais il esquissait les plans des autels où elles devaient trouver place.

L'histoire de l'art, pendant toutes les grandes périodes et chez tous les peuples, n'apprend qu'une vérité sous ce rapport : c'est que l'art décoratif, l'art appliqué, est, par le fait, l'art industriel ; ce sont trois aspects de la même chose : l'art.

La définition de l'art a été tentée fréquemment et donnée très diversement.

Quelquefois, et c'est une conception jadis très répandue, on entend *art* à peu près comme synonyme d'habileté ou d'ingéniosité dans la pratique de certaines connaissances, celles-ci n'eussent-elles d'élevé que la moralité de leur but ou même n'eussent-elles rien d'élevé. C'est ainsi que le langage courant a adopté les expressions d' « homme de l'art » pour désigner tout praticien, fût-il de l' « art médical » ou même de l' « art culinaire ». C'est ainsi que le Dictionnaire Guérin nous définit l'art comme « la manière de faire un ouvrage, d'exécuter ou d'opérer quelque chose selon certaines règles ou certains procédés ».

Larousse et Dupiney se rapprochent quelque peu de la vérité en appelant l'art une application de connaissances raisonnées et de moyens spéciaux à la réalisation d'une conception.

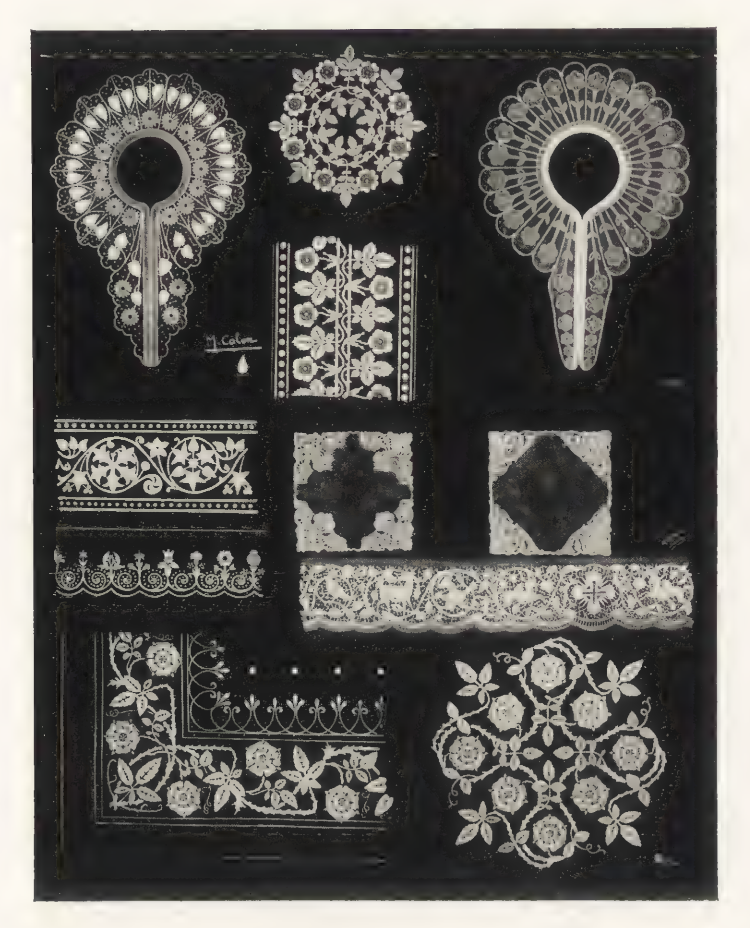
Mais c'est aux philosophes qu'il faut recourir pour trouver la part mieux faite aux divers éléments de l'art. A. Mollière nous dit que « l'art est l'acte par lequel l'homme, à l'aide de la matière ou du sensible, imite le matériel et exprime l'idéal ». Cette définition se ressent, on le voit, de la conception étroite du temps en matière esthétique.

Plus modernes sont les idées qui veulent faire de l'art un élément beaucoup plus subtil. C'est une force supérieure, dit-on ; c'est plus qu'un facteur universel, c'est un besoin, c'est presque un but aux tendances supérieures de l'homme. C'est plus qu'un culte, c'est presque le dieu lui-même.

Il y aurait beaucoup à dire de ces doctrines nébuleuses, où l'on sent la vaine recherche d'un point d'appui pour remplacer le fondement de la vraie philosophie.

Excusez mon audace si je vous propose une définition aux termes plus tangibles et, je le pense, plus vrais. Elle pourrait être conçue comme ceci :

« L'art est une manifestation de l'industrie



SECTION DES TISSUS, DENTELLES, ETC.
TRAVAUX DE COURS.

en industrie d'une part, en art de l'autre. L'art, il s'ensuit, est nécessairement lié à un produit matériel.

Cette affirmation est peu goûtée par l'art moderne rallié au culte de *l'Art pour l'Art.*

Dans un tableau, tel qu'on l'entend aujourd'hui, il n'y a aucune recherche de destination matérielle, ou encore la part de cette recherche est-elle infime. Aussi, nous demande-t-on : Est-ce que l'art ne réside pas ailleurs que dans l'acte de l'industrie ? Est-ce qu'il n'est pas dans les choses de la nature ? (C'est la théorie objective.) Est ce qu'il n'est pas en nous-mêmes ? (C'est la thèse subjective.)

Évitons un malentendu. Au milieu d'une mer démontée ou devant un marais dormant, en entendant l'ouragan rugir sur les têtes des grands arbres, en voyant le soleil s'enfoncer dans

humaine, déterminée par une fin sensible et dirigée par un besoin d'idéal. »

Dans cette définition, je crois avoir résumé le véritable domaine de l'art et son véritable objectif : issu de la nature, il doit embellir notre vie.

De par la constitution de l'homme elle-même, cette vie consiste dans la poursuite de deux choses : les satisfactions de la matière, les complaisances de l'idéal. A cette fin, nos efforts se sont multipliés, organisés, perfectionnés, et notre activité s'est traduite

les flots, en présence de la nature qui lui révèle une de ses mystérieuses grandeurs, son calme et sa puissance, son étendue et sa perfection, l'homme se sent ému. Ce qu'il y voit, c'est non pas de l'art, mais de la beauté. Il y sent la présence invisible d'une Toute-Puissance. Il en est de même devant un chef-d'œuvre humain, qui peut transporter d'admiration parce qu'il est le miroir où, par la force de l'idéal, se reflète un aspect de la Beauté souveraine.

Mais le spectateur ému ne fait pas de



SECTION DES TISSUS. LINGE DE TABLE. TRAVAUX DE CONCOURS.

l'art. Il se montre tout simplement sensible aux manifestations du Beau, d'où qu'elles viennent. Il accuse sa faculté de répondre aux sollicitations de l'Idéal. On peut dire, en ce sens, qu'il est artiste, puisqu'il est virtuellement susceptible de l'être, le jour où, cessant la vision égoïste, reconnaissant la mission de l'art, il mettra la main à l'œuvre, le jour où il emploiera son industrie à une fin sensible, individuelle et sociale, sous une impulsion d'idéal.

Nos paysagistes, nos animaliers, nos peintres de tous les genres sont, de la sorte, des artistes, mais ils ne font pas de l'art. Ils écoutent une voix, ils regardent un spectacle, ils recueillent une impression, ils éprouvent un sentiment, ils notent tout cela. Et, à fixer ce souvenir, ils mettent toute l'acuité, toute la délicatesse, toute la force, toute l'intensité dont leur intelligence et leurs sens sont capables. Qu'ont-ils fait ? Ils ont immobilisé un mouvement fugitif, et les traits de leur dessin, les accents de leurs couleurs ont beau avoir toute la perfection de l'œil et de la main des hommes, ils ont toute l'imperfection de nos sens. Il y a, dans leur modèle, quelque chose d'objectif qu'ils n'ont pas rendu, et, dans leur œuvre, quelque chose de subjectif qu'ils ont ajouté. Et que devient cette œuvre, à quoi sert-elle ? Son utilité matérielle, l'artiste lui-même proclame ne l'avoir point cherchée. Son action morale ? Calculez avec moi combien d'hommes passeront devant ce tableau bien

exposé dans un salon, combien qui seront en mesure d'en éprouver la valeur et l'action, qui en auront le temps, qui lui prêteront l'attention requise, qui se trouveront dans les dispositions voulues. Ce tableau qui fut vendu, dit-on, un prix fou, sera le bénéfice, discuté, d'un homme et d'un petit cénacle qui l'entoure.

Ah ! dit-on, il y a aussi de l'art pour le peuple. Il existe des galeries publiques de chefs-d'œuvre et des monuments sur les places publiques... qui sont rarement des chefs-d'œuvre.

Soyons très sceptiques quant à l'utilité populaire des musées de beaux-arts. En mettant tout au mieux, ils ne conviennent qu'à une élite. Avez-vous remarqué la foule déambulant par nos musées de peinture ? Elle y trouve à peine de quoi satisfaire sa curiosité. Et même, parmi les classes plus élevées de la société, combien de personnes montrent, en sincérité, un réel intérêt aux choses de l'art ?

On me répondra que l'éducation est à faire. Voici plus d'un siècle qu'elle est entreprise de la sorte, et vous en constatez le résultat.

Car, ce qu'on nous a montré ce n'est pas l'art, l'art vrai, celui qui répond à la nature, à nos sens, à notre esprit, à notre cœur. L'art qui doit être dans notre vie, dans la vie de tous, l'art populaire, n'est pas seulement accessible à la masse, mais il pénètre chez elle, il la saisit dans chacun de ses actes, il la rencontre dans chacune de ses pensées, il finit par la régir dans tous ses sentiments.

C'est la théorie de cet art que j'ai entrepris, très brièvement, de vous montrer.

L'action humaine se réduit à deux termes : produire et consommer; et tout homme contribue d'une manière directe ou indirecte à cette production et à cette dépense. La première est l'œuvre de notre activité, elle est réglée par la seconde, qui est à son tour déterminée par notre besoin de jouir. Cet effort dans la recherche de la jouissance a créé successivement l'industrie et l'art. De la sorte, celui-ci se trouve dans la dépendance de nos besoins, et ces besoins sont de deux ordres : matériel et moral.

Ainsi, l'homme a éprouvé le besoin de s'abriter; l'origine de l'architecture n'est pas ailleurs. Il a dû se vêtir, et de là sont nés les arts du vêtement. Il a dû s'outiller, et l'ameublement tout entier, y compris les armes, les ustensiles et le mobilier, n'est pas autre chose que la recherche constamment développée d'un meilleur outillage. La lutte contre les éléments, la lutte pour la vie, voilà le régulateur de l'industrie au point de vue matériel.

Ce serait tout si l'homme n'était que de chair et d'os, mais il a une âme immortelle faite à l'image de la divinité. Au fond de lui-même, il porte des besoins d'immatérialité, des désirs d'immortalité, et il cherche à reconnaître, aux choses finies, des reflets du paradis perdu. Voilà pourquoi la vérité et la beauté s'attachent, comme des conditions de perfection et de bonheur, à chacun de nos produits, à chacune de nos jouissances. La satisfaction purement matérielle ne peut nous suffire. Nous avons un idéal ; c'est lui qui nous a imposé l'art.

Tel est l'état naturel. Mais lorsque l'homme a reçu la révélation de la vérité, lorsque la religion lui a prescrit la forme du

bien, sa tendance vers la perfection reçoit une précision plus grande et nous voyons l'art éclairé par le sentiment religieux.

C'est donc parce que nos besoins sont d'une double nature que l'art est à la fois sensuel et idéal, qu'il ne peut pas nous réduire à des contemplations purement métaphysiques, mais qu'il lui est aussi défendu, à peine de faillir à son principe essentiel, de nous donner des satisfactions matérielles dépourvues du plaisir de l'esprit ou du contentement du cœur.

Ce qui est vrai pour l'individu se rapporte aussi à la société. Celle-ci ne se conçoit pas sans l'échange des services, c'est-à-dire sans l'échange des œuvres de l'industrie. Imprimer l'art à ces œuvres, c'est le répandre dans le corps social tout entier.

Dans notre temps où les recettes d'éclectisme tiennent lieu de principes, la situation est bien différente de cet idéal.

Nous avons des riches et des pauvres, et en cela notre siècle ne diffère ni de ceux qui l'ont précédé ni de ceux qui le suivront. Mais certaines époques ont étendu sur les inégalités nécessaires un niveau moral, ont possédé une communauté de biens immatériels accessibles à tous. Le siècle passé n'a pas connu cette générosité. Et l'on a fait valoir, avec beaucoup de vérité, que les tressaillements des couches sociales inférieures étaient la conséquence bien moins de la misère de leur situation matérielle que de la soif de justice dans la distribution des imprescriptibles droits de la dignité humaine. Le pauvre d'aujourd'hui ne connaît point la beauté. Peu d'ouvriers éprouvent aux heures du labeur la jouissance que procurent les tâches intelligentes. La division du travail, la machine, l'industrialisation à outrance, un régime dépourvu de formation professionnelle ont rendu la production industrielle singulièrement banale. Ces produits sont répandus partout et l'habitation de l'ouvrier, la rue, les locaux des services publics ne sont pas de nature à satisfaire le sentiment esthétique.

La maison du riche ne vaut pas mieux sous ce rapport essentiel. Le luxe n'exclut pas la banalité, le prix de la matière n'augmente pas la valeur morale des choses. De-ci, de-là, toutefois se découvre une note d'art. Aux murs, des tableaux de grands maîtres ; sur les meubles, des poteries, des étains merveilleusement travaillés. Ces objets jouent dans l'isolement ou dans l'anachronisme un rôle individuel très fâcheux. Ils ne sont point justifiés ni soutenus par leur entourage, et ils ne servent à aucun autre usage qu'à faire état de la fortune de leur propriétaire. Or, il se fait que les tableaux anciens ont été détachés des lambris ou des meubles d'autrefois, que les étains ont circulé sur les tables, que les grès allemands, ou les poteries grecques, ou les potiches orientales, tous les bibelots ont joué leur rôle d'ustensiles. Pauvres invalides de l'art, ils ont rempli une mission matérielle, morale et sociale. Ils ont appartenu, selon leur richesse, au pauvre ou à l'opulent. Il est tel vase de terre cuite, telle sébille de bois, tel chandelier, telle rampe de fer précieusement conservés aujourd'hui derrière la vitrine d'un musée, qui ont appartenu jadis à la maison d'un pauvre homme.

Ce pauvre homme, chez lui, était vraiment roi, de la royauté de sa conscience. Il lui était permis de produire comme il sen-



AMEUBLEMENT. TROISIÈME ANNÉE. TRAVAUX DE CONCOURS. Projet de M. L. De Nayre.

tait ; il trouvait une âme à tout ce qui l'entourait : l'âme de son frère l'ouvrier. Et cette âme battait à l'unisson de la sienne. Car les œuvres d'art révélaient les traditions et la communauté d'école. L'art était national, l'empreinte de la race s'imprimait sur les formes du produit, plus nettement que toutes les marques d'origines, et cela n'excluait point, d'ailleurs, la personnalité.

Ah ! la personnalité. Comme l'art moderne abuse de ce mot ! Il a en fait un dieu. En son nom se justifient toutes les incartades, se permettent toutes les excentricités, et l'on trouve admissibles les conceptions les plus immorales.

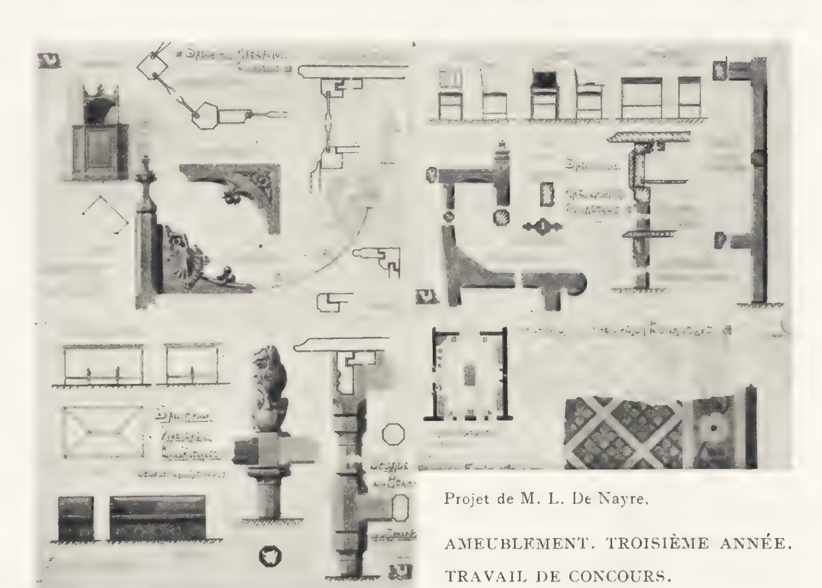
Mais la personnalité ne réside-t-elle pas précisément dans la manière dont un artiste possède, comprend, interprète les principes de l'art ?

La personnalité est individuelle, mais elle est aussi collective. Et c'est une des raisons pour lesquelles s'impose le nationalisme artistique.

Le caractère, comme les besoins matériels et les tendances morales, diffère d'un peuple à un autre, de même que les moyens dont ces peuples disposent varient à l'infini.

Il fut un temps où l'on préconisait un art universel, un art humain, un art sans frontière. C'était l'art grec. Pas d'architecture sans frontons, sans colonnes et sans corniches ; pas de statuaire sans inspiration d'hellénisme.

Quelle erreur, et combien il faut se réjouir de voir approcher la fin de ce classicisme ! Certes, l'art grec est un art admirable, précisément parce qu'il fut un art appliqué,



Projet de M. L. De Nayre.

AMEUBLEMENT. TROISIÈME ANNÉE.
TRAVAIL DE CONCOURS.

rationnel, national. N'en doutons pas, il convenait parfaitement aux besoins et aux idées des Grecs.

Mais répond-il à notre nature et à notre esprit ?

Les descendants des Germains ont-ils les sentiments, les goûts, les traditions, l'âme des Hellènes ? La compréhension complète des œuvres grecques exige, de nos savants et de nos critiques, un effort spéculatif considérable ; et les opinions sur cet art se sont bien modifiées depuis que les connaissances, à son sujet, se sont étendues

L'art humain est un vain mot. En voulez-vous saisir tout l'arbitraire ? Élargissez, pour un instant, le cadre habituel des comparaisons : au lieu de nous comparer aux Grecs, comparons ceux-ci aux Japonais.

Voyons l'art japonais. Il est bien l'art de la nature, ce remarquable art populaire, rationnel et national. A sa place figurons-nous l'art humain, l'art des Grecs chez les Japonais ! Voit-on les proportions de la statuaire grecque adoptées et comprises par les Nippons ? Ce serait grotesque.

Peut-on demander à un peuple de se donner un certificat de laideur en cherchant à découvrir le beau ? Voilà bien, sans doute, une exigence contre nature.

Mais d'autres raisons rendent l'universalité de l'art impossible. Les besoins des Japonais du XXe siècle ne sont pas ceux des Grecs vivant cinq cents ans avant Jésus-Christ : autre climat, autre temps, autres mœurs.

Enfin, les moyens varient en même temps que les régions. Quel rapport existe donc entre la brique des Flandres et le marbre de l'Hellade ? Or, les moyens dont nous disposons constituent le dernier élément de notre art industriel. Je ne fais que vous l'énoncer, tant il doit paraître clair que nous ne pouvons pas rationnellement travailler le fer comme nous travaillerions la pierre, ni l'ivoire comme le bois. »



Voilà démontré comment l'art n'a d'universel que le principe qui fait la relativité même de ses expressions : il est la recherche variée d'un idéal moral et matériel qui peut être unique dans le fond : idéal unique puisque les fins essentielles de l'homme sont communes à toute l'humanité, mais recherche variée, puisqu'elle dépend des besoins, des moyens, de la personnalité et de



CLASSE D'ARCHITECTURE. CONCOURS DE QUATRIÈME ANNÉE. PROJET D'UNE VILLA.

Projet de M. O. Thomas.

ployés ; l'industrie crée des matériaux nouveaux ou découvre des modes d'étendre la mise en œuvre de certains autres ; ainsi en est-il du fer, qui a pris aujourd'hui, dans la construction, une importance que l'on ne pouvait soupçonner jadis. Enfin, les hommes et les races eux-mêmes se modifient jusqu'à un certain point ; les habitudes héréditaires créent, en quelque sorte, une nouvelle nature.

L'art avance ou recule avec la civilisation. Et cela est vrai, surtout, dans le domaine moral. A un état de civilisation inférieure répond un art sensuel ; les sociétés les plus grandes et les plus pures possèdent l'art le plus idéaliste.

On a fait souvent le parallèle entre l'art du moyen âge et celui de l'antiquité. On a comparé la statuaire grecque du temps de Phidias et la statuaire française du XIIIe siècle.

On les a pesées sous le rapport de la forme ; on a cherché à dégager l'esprit de l'une et de l'autre

Les conclusions de ceux qui se sont livrés à ces calculs sont diverses.

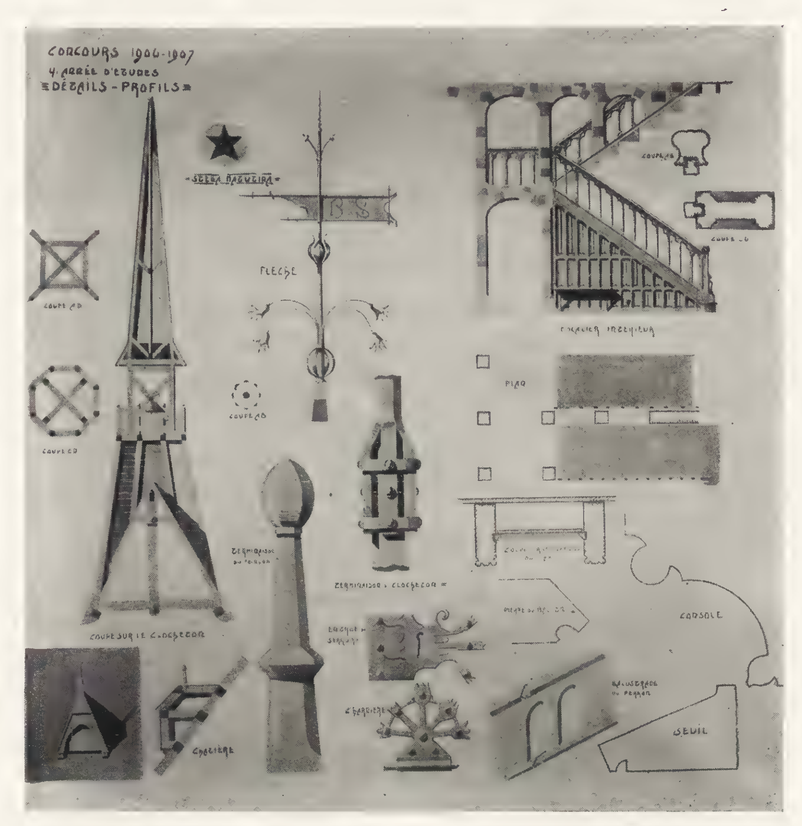
La nôtre sera que, dans la statuaire antique, si parfaits que soient ses attributs

leurs aspects secondaires : la religion, la société, la nationalité, tous éléments variés et variables. Aussi, M. E. Gevaert montre-t-il l'art en évolution constante avec le temps aussi bien que selon les lieux.

« Les besoins se transforment suivant que les sociétés s'enrichissent ou s'appauvrissent, que se développe ou se réduit la soif du luxe. Les moyens peuvent aussi se modifier : les facilités des communications amènent, de loin, des matériaux jusque-là inem-

plastiques, nous retrouvons l'image d'une société païenne, raffinée mais sensuelle, logique et parvenue, par la raison, à une forme de perfection purement humaine.

Mais de combien ne domine pas l'art du XIIIe siècle ! A côté de la société grecque, qui a pris possession de la terre, le XIIIe siècle des Francs s'élance vers le ciel Dans une harmonie, dans une suavité, dans une discré tion de formes qui n'ont jamais été dépassées, il est parvenu à résumer tout ce qu'un peuple jeune, sain et fort, qui se sait créé pour des destinées supraterrestres, a pu exprimer d'idéal.



Projet de M. O. Thomas.

CLASSE D'ARCHITECTURE. CONCOURS DE QUATRIÈME ANNÉE. DÉTAILS.

Rarement on a vu, mieux que dans les statues d'Amiens et de Reims, le juste équilibre de l'âme et du corps, du moral et du matériel, tel que le chrétien en a conscience.

L'art de nos régions n'a pas connu de plus haute ascension et, d'autre part, si la société s'est mieux outillée, elle ne paraît pas devoir être mieux pondérée qu'à cette époque.

Mais l'art n'est pas seulement un produit de la civilisation, il est encore un facteur, et un facteur puissant. Il sert de truchement et d'organe non pas seulement aux idées, mais aux sentiments, bien plus délicats à gouverner que les idées.

Et ici se pose la grande question qu'on a appelée le « sacerdoce de l'art ». Oui, l'art peut remplir un sacerdoce, il doit remplir ce sacerdoce. Et dans quel sens le doit-il ?

La réponse se dégage du tableau que je viens de vous tracer. Constamment nous y retrouvons les deux éléments : l'esprit et la matière, que l'homme possède dans sa nature, qu'il éprouve dans ses besoins, qu'il veut voir extériorisés sur tout ce qui l'entoure.

Méconnaître l'esprit, c'est enlever l'art à la vie humaine, c'est lui refuser la satisfaction de son idéal. Il en résulte que l'art va à sa perte et l'homme à son malheur si l'élément matériel domine au détriment de l'élément moral.

Ces deux principes ont leurs fins respectives ; chacun demande la part qui lui est nécessaire.

Un art d'où l'idéal se laisserait expulser prouverait que la société dont il est issu devient matérialiste.

Si, partant de ce principe, nous nous donnons la peine de regarder autour de nous, de constater la situation artistique, quelle conclusion s'imposera ?

M. le rapporteur vous l'a dit : Il y a quelques semaines, Son Éminence le Cardinal de Malines faisait, à cet établissement, l'honneur d'une visite ; et, en un langage saisissant, il nous montrait deux tendances dans les écoles en présence : celle qui donne tout à la matière et celle qui rend à l'esprit la juste part selon l'ordre créé par Dieu.

L'histoire de l'art matérialiste ne doit pas vous être retracée. Vous savez l'abjection et la nullité où cet art est tombé. Mais le tableau de sa situation serait la meilleure preuve de ce que je viens de vous dire : que la perte matérielle suit, à brève distance, la perte de l'idéal.

Les origines de la décadence de l'art remontent assez haut ; elles débutent par l'abandon de quelques principes secondaires.

L'art fit d'abord appel à des formes étrangères. De ce chef, il perdit de vue les règles qui lui étaient dictées par le respect des moyens industriels. C'était le premier pas vers ce qu'on devait appeler un jour les « beaux-arts ».

Du même coup, il allait à l'encontre de l'esprit de la race. Il cessa d'être social. Il chercha la faveur de quelques Mécènes férus d'abord de romanisme, puis d'éclectisme. Pour l'amour de certaines formes arbitraires, il oublia la stricte satisfaction des besoins matériels. Il perdit toute action sur la masse. Il se réfugia dans les musées, les collections et les salons. Il devint l'art du bibelot.

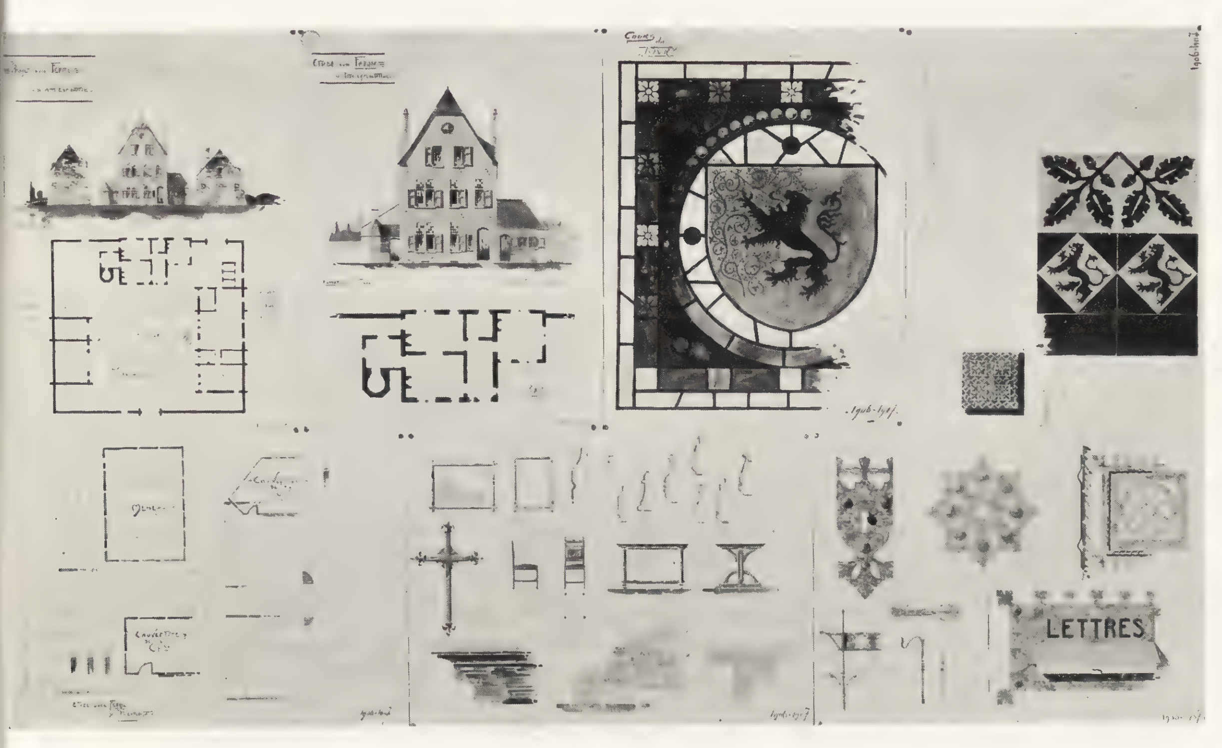
Il lui restait une dernière étape à franchir avant sa perte complète. Il la franchit en ce moment. N'étant plus déterminé par des considérations d'utilité qui, en fait, lui traçaient des règles d'honorabilité, l'art perd souvent tout respect de lui-même. L'idéal, même purement humain, est foulé aux pieds ; c'est l'orgie de l'art dans la brutalité, et même dans la déraison.

Un enseignement païen dans son principe n'a fait que faciliter la chute. Quand les choses étaient si loin, une réaction devenait inévitable. Elle se produisit sur plusieurs points à la fois, et avec des tendances particulières. On vit ainsi naître des efforts vers l'art public, l'art populaire, l'art monumental, industriel, national, social, chrétien. Quel que soit le nom, ce sont autant de tentatives pour la restitution des vrais principes artistiques.

Mais, il faut le dire bien haut, la plus ancienne, la plus complète et la plus méthodique de ces manifestations en Belgique, fut celle commencée en 1855 par le baron Jean Bethune.

Innombrables, vous le savez, furent les résistances que ce mouvement rencontra. Qu'en reste-t-il ? Des oppositions qui n'ont pas désarmé, des préjugés qui dureront longtemps encore, ancrés qu'ils sont par l'ignorance et le parti-pris.

Mais, d'autre part, considérez le mouvement grandissant de l'art rénové, et ne vous semble-t-il pas que l'avenir est ouvert devant lui ?



Projet de M. G. Brasseur.

CONSTRUCTION. ARCHITECTURE ET MÉTIERS.
TROISIÈME ANNÉE. ÉTUDES

Je ne sais plus quel politique a dit « que les minorités gouvernent ». Cela est vrai en toute matière. Il est des groupes d'hommes peu nombreux qui détiennent, par leur conception de la vérité, la clef de l'avenir. Eh bien, les Écoles Saint-Luc sont de ces minorités.

Les idées que j'ai essayé de vous esquisser étaient dans le fond de leur programme à leurs origines. Elles étaient alors déniées, ridiculisées.

Et à côté des idées, voyez les œuvres. En 1855, un homme ; une petite école, à Gand, en 1864 ; quarante ans plus tard, six écoles donnant le jour à des centaines d'artistes, distribuant sur l'Europe des œuvres par milliers, forçant l'opinion publique à s'incliner, et l'art tout entier, bon gré, mal gré, à emboîter le pas. Le pouvoir public, lui-même, reconnaît l'existence de l'évolution. Quelque chose est donc changé.

Dans ces conditions, il n'est pas téméraire de prévoir l'avènement prochain d'un art rénové sur des bases sociales et chrétiennes. »

Presque tout le discours n'envisage que les effets moraux de l'art industriel. Il n'accorde qu'un mot à son action matérielle. Celle-ci est pourtant appréciable :

« Ce sont les avantages économiques qui, dans l'état actuel, seraient recueillis par les peuples les plus avancés dans la pratique des arts industriels. Jadis nos villes étaient célèbres par leurs produits. Nos tapissiers,

nos peintres, nos sculpteurs, nos orfèvres ont répandu leurs œuvres jusqu'aux extrémités du monde, par la seule réputation de leur origine.

Telle est la récompense enviable des peuples les plus attachés au culte du vrai et du beau ! »

Quelques points de la fin de ce discours doivent, nous semble-t-il, être soulignés. Ce sont des vérités trop peu aperçues que celles-ci : l'action de l'art sur le peuple ; l'intérêt considérable qui dépend de l'existence et du caractère d'un art social et religieux ; les fruits pernicieux d'un art immoral.

Quelle œuvre plus intelligente, plus prévoyante, plus élevée, plus durable, que celle qui consiste à procurer au peuple un art noble, intimement lié à son travail, à sa vie ? C'est purifier et grandir ce peuple lui-même.

M. Gevaert affirme, enfin, que les Écoles Saint-Luc ont été les agents par excellence d'une réaction sociale et chrétienne contre l'art égoïste et matérialiste. Il affirme aussi les progrès des écoles Saint-Luc. Tout le reste de la brochure vient à l'appui de ces assertions.

Le programme de l'enseignement proclame le but : l'art industriel : « L'enseignement de l'école Saint-Luc est professionnel et artistique. » Toute la pédagogie de l'institution, telle qu'elle se trouve dans le programme d'enseignement et dans les programmes des concours, dans le rapport du cercle d'études, etc., tend à soutenir cette règle.

Cette partie est appuyée par une nombreuse illustration montrant des travaux d'élèves des différentes classes et des différents cours Ils nous donnent l'intuition de la manière dont, du début à la fin des études, l'art et le métier chevauchent côte à côte dans une entente parfaite de raison et de sentiment [1].

Ils ont un autre avantage : bien qu'il s'agisse de travaux d'élèves, ils nous montrent la fécondité du principe et l'excellence de sa méthode, ils nous font pressentir la valeur des résultats définitifs : ceux que les artisans artistes obtiendront au cours d'une carrière si bien tracée.

A lui seul, le grand prix, que les lecteurs du *Bulletin* connaissent [2] et qui est reproduit dans la brochure, ne vaut-il pas beaucoup de démonstrations ?

Nous avions donc raison de dire, en débutant, que ce petit livre constituait un plaidoyer théorique et pratique en faveur de l'art industriel. A. C.

1. Cette illustration n'est pas vaine : elle n'a pas pour but que d'orner la brochure, mais elle nous donne de réelles indications sur certaines règles qui sont à la base de l'enseignement.

C'est ainsi que les clichés relatifs au linge de table et à la dentelle sont surtout instructifs quant à la stylisation des formes, dépendantes de deux procédés textiles fort divers, mais néanmoins relativement compatibles avec une certaine liberté du dessin. La destination décorative et utile de ces produits de l'ameublement ou du vêtement nous renseigne aussi quant aux motifs qui ont fixé le choix des formes par les auteurs.

Ailleurs, nous voyons un élève, de troisième année seulement, obligé de produire, à l'occasion d'un travail d'architecture, l'étude complète des détails au point de vue décoratif : vitrail, ferronneries, etc., et même de l'ameublement.

Quant à celui ci, comme pour toutes les autres branches, la construction est à la base des formes. C'est ce que nous montre un autre élève de troisième année.

2. Voyez plus haut, p. 193.

DE LA CONSTRUCTION ET DE L'AMEUBLEMENT DES ÉGLISES[1], PAR S. CHARLES BORROMÉE.

XXXII. — Des églises des religieuses. Détails particuliers à ces églises [2].



CES églises n'ont qu'une nef et, si la situation du monastère le permet, elles sont orientées.

Le plafond est plat, décoré de caissons ou en forme de voûte.

Autel majeur.— Les églises de religieuses n'ont pas de chapelle majeure, mais un mur sépare l'église intérieure de l'église extérieure où se célèbre le saint Sacrifice. Un autel, construit selon les prescriptions qui ont été données, est adossé au milieu de ce mur transversal.

L'autel a trois marches, y compris celle qui forme le palier ; elles sont construites comme il a été dit précédemment (chap. XI).

En face de l'autel, dans le mur de séparation, doit se trouver une ouverture par laquelle les religieuses puissent voir les cérémonies saintes et entendre la Messe.

Cette ouverture a la largeur de l'autel et une hauteur d'environ deux coudées (0m80) ; sa partie inférieure se trouve à une coudée et demie (0m60) au-dessus de la table de l'autel.

Elle est fermée par deux grilles en fer, entièrement semblables, séparées l'une de l'autre d'environ douze onces (0m192).

Les barreaux de ces grilles doivent être distants de trois onces (0m048) au plus et assez solides pour qu'on ne puisse pas les ébranler.

L'ouverture est fermée à l'intérieur par une porte munie d'une serrure et d'une clef, et s'ouvrant à la façon ordinaire ou se soulevant au moyen d'une poulie et d'une corde.

L'autel pourra être surmonté d'un dais en forme de voûte pratiqué dans l'épaisseur du mur ou reposant en avant sur deux colonnettes. Celles-ci doivent être distantes de deux coudées (0m80) de chaque coin de l'autel. A défaut de voûte, on surmontera l'autel d'un dais bien orné en bois, en soie ou en toile.

Dans le même mur transversal dont il a été parlé, il doit y avoir une seconde ouverture communiquant avec la sacristie des religieuses. Dans cette ouverture se trouve un tour où l'on dépose les vêtements sacrés nécessaires pour le saint Sacrifice.

Le tour est placé à trois coudées (1m20) du sol et ne dépasse pas la surface du mur auquel, en cet endroit, on donne plus d'épaisseur au moyen d'un ornement quelconque. Des deux côtés, le tour est fermé

1. Voir *Bulletin,* 6e année, p. 302.

2. Il s'agit des religieuses cloîtrées. Les règles ne sont pas communément observées dans toutes les communautés. Les différents ordres ont un dispositif particulier pour le plan de leurs établissements conventuels. En Belgique, les prescriptions de saint Charles Borromée s'appliquent cependant — dans leurs grandes lignes — à la plupart des couvents de Pauvres Claires Colettines.

par une porte à deux battants, munie d'une bonne serrure.

D'autres détails concernant le tour seront donnés dans la suite.

De l'autre côté de l'autel, dans le même mur de séparation, une troisième ouverture, plus ornée que les autres, sert à la distribution de la sainte Communion.

A l'extérieur, elle est large d'une coudée douze onces ($0^{m}59$), haute d'une coudée dix-huit onces ($0^{m}69$); elle est plus étroite à l'intérieur. Sa base est plane et élevée de deux coudées seize onces ($1^{m}056$) au-dessus du sol. Elle a une longueur d'une coudée ($0^{m}40$) et se termine du côté des religieuses par une petite fenêtre, haute de huit onces ($0^{m}128$) et large de six ($0^{m}096$). La différence des deux ouvertures est formée par l'évasement du mur d'une épaisseur de deux ou trois onces ($0^{m}032$ à $0^{m}048$). De chaque côté, une porte en fer ou en airain, bien travaillée et munie d'une clef, ferme les ouvertures.

Pour donner la sainte Communion, le prêtre monte sur un palier, haut d'environ huit onces ($0^{m}128$), qui repose sur le pavé de l'église et qu'on peut recouvrir d'un tapis. De leur côté, les religieuses s'agenouillent sur un palier, auquel elles montent par quelques degrés et qui est assez élevé pour qu'elles puissent offrir la figure à hauteur de la petite fenêtre. Ce palier doit avoir au moins deux coudées ($0^{m}80$) de chaque côté.

Aucun appui ne peut se trouver sous l'ouverture, la religieuse devant s'en approcher de très près.

Une quatrième ouverture doit être faite au-dessus de celle d'où l'on distribue la sainte Communion. Elles est destinée à recevoir les reliques. A l'intérieur, elle a une hauteur de seize onces ($0^{m}256$) et une largeur de douze onces ($0^{m}192$); elle est fermée par une grille en fer, par un carreau recouvert d'un voile de soie et par une porte fermant à clef, de manière qu'on ne puisse ni voir, ni toucher les reliques. Du côté de l'église extérieure, l'ouverture a les dimensions nécessaires pour placer les reliques avec ordre et elle est fermée par une porte très solide, munie de trois serrures différentes.

Une cinquième ouverture est pratiquée au-dessus de celle où l'on dépose les ornements. On y conserve l'huile des infirmes. Elle se trouve seulement dans l'église extérieure et est fermée solidement comme les autres.

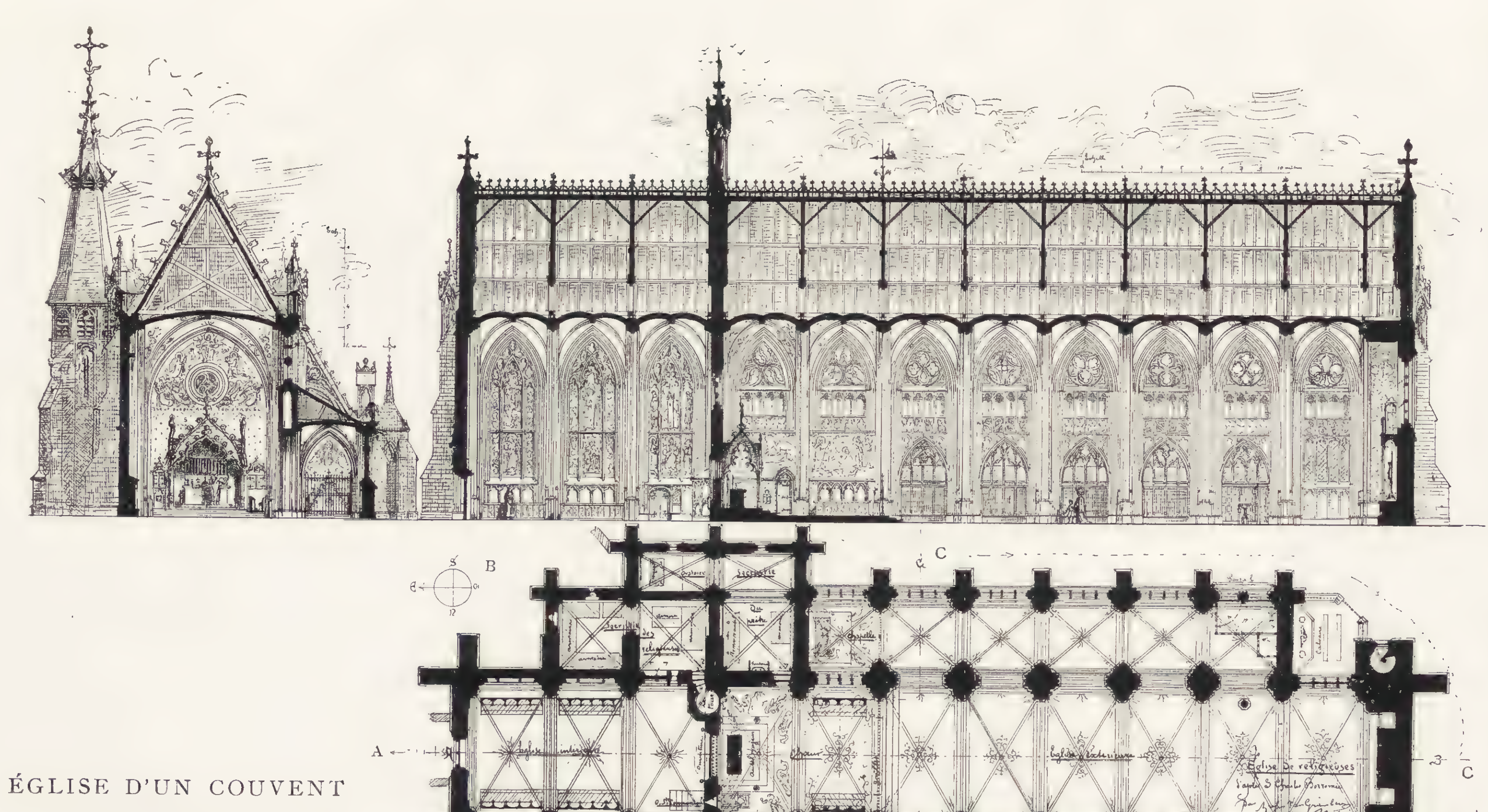
S'il n'y a pas de reliques à conserver en dehors de l'autel, l'huile des infirmes est placée au-dessous de l'endroit d'où l'on distribue la sainte Communion.

Des degrés de l'autel. — A six coudées du palier de l'autel, il convient d'établir au moins trois degrés pour que le pavé de l'église soit plus bas que celui du sanctuaire.

Ces degrés doivent avoir tout au plus six onces ($0^{m}096$) de hauteur, vingt-quatre onces ($0^{m}384$) de largeur; ils traversent l'église dans toute sa largeur ou, du moins, ils sont assez longs pour que les portes de la grille en fer, placée sur le degré supérieur, puissent s'ouvrir.

De la sacristie. — Cette sacristie, dont la porte s'ouvre dans le sanctuaire, sert au prêtre pour y déposer les vêtements sacrés.

Elle ne peut avoir ni fenêtre, ni tour



ÉGLISE D'UN COUVENT
DE RELIGIEUSES D'APRÈS
S. CHARLES BORROMÉE,
PAR A. VAN GRAMBEREN.

A) Corridor vers le couvent. — B) Jardin. — C) Rue.

communiquant avec le monastère. Aucune place à l'usage des religieuses ne peut se trouver au-dessus de cette sacristie. Elle contient un oratoire et un autel à l'usage du prêtre quand il se revêt des ornements; une armoire pour ceux-ci et une fontaine qui ne peut pas se trouver contre le mur du monastère et dont l'eau ne peut venir de la sacristie intérieure.

Des chapelles. — Dans l'église des religieuses, il doit y avoir deux chapelles, pour le cas où plusieurs messes devraient se célébrer à la fois. Ces chapelles seront construites selon les règles déjà données.

De la fenêtre de l'autel. — Il faut éviter qu'on puisse voir sur la voie publique par la fenêtre pratiquée en face de l'autel, dans le mur de séparation.

Pour obvier à cet inconvénient, il faut établir devant les portes de l'église un vestibule (chap. V) dont l'entrée ne soit pas en face des portes principales, ou encore faire une sortie sur le côté de l'église.

De l'église intérieure. — Elle n'a qu'une nef; elle n'a pas de chapelles et sa surface est partout au niveau du pavement de l'église extérieure. Il faut veiller à ce que cette église intérieure ne soit pas le long des voies publiques. Dans le cas où l'on ne pourrait éviter cet inconvénient, il faut supprimer toute fenêtre du côté de la rue et ne recevoir la lumière que du côté du monastère. Au contraire, dans l'église extérieure, les fenêtres doivent plutôt se trouver du côté de la voie publique.

Du clocher. — Il est attenant à l'église intérieure. Aucune porte ni fenêtre ne peut correspondre avec l'église extérieure. Son élévation doit être moins grande que celle des clochers ordinaires. Le premier étage est formé d'une voûte bien solide, percée d'une ouverture étroite, par laquelle on monte au sommet de la tour quand c'est nécessaire.

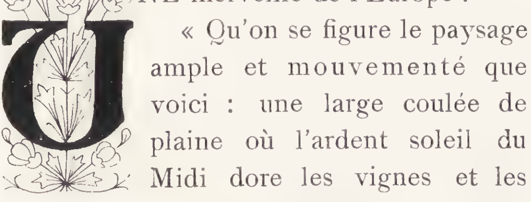
Les trous par lesquels passent les cordes ne peuvent avoir que le diamètre de celles-ci. La porte formant l'ouverture doit être très solide et avoir deux serrures différentes. Les étages supérieurs pourront être en bois; ils recevront le jour par des fenêtres très étroites, avec barreaux. L'étage supérieur aura des fenêtres comme on les fait ordinairement.

(A suivre.)

Traduction et annotations de M. l'abbé SERVILLE.



LA CITÉ DE CARCASSONNE.



UNE merveille de l'Europe :

« Qu'on se figure le paysage ample et mouvementé que voici : une large coulée de plaine où l'ardent soleil du Midi dore les vignes et les maïs ; au Nord, des campagnes en amphithéâtre jusqu'aux lignes onduleuses de la Montagne Noire habillée d'épaisses forêts, toute ruisselante d'eaux limpides qu'elle verse à la plaine assoiffée ; au Sud, la tempête figée des Corbières, où les rocs décharnés se hérissent, où les terres crues étalent leurs gammes violentes...

« La Montagne Noire, c'est la fin du massif central et des Cévennes ; les Corbières ce sont les premiers plans étrangement mouvementés des Pyrénées qui se profilent là-bas en une grandiose toile de fond ; la plaine intermédiaire, c'est la grande voie historique du Midi, le passage naturel de la Méditerranée à l'Océan, entre les deux grands systèmes de montagnes ; là fut tracé le premier canal à deux versants, le fameux *Canal des deux mers* de Riquet ; là passe aujourd'hui une des principales voies ferrées de la France, la ligne de Bordeaux à Cette et à Marseille. Sur cette grande route s'ouvre la Haute Vallée de l'Aude, merveilleuse enfilade de gorges s'enfonçant droit au Sud jusqu'au cœur des Pyrénées vers l'Espagne ; le torrent impétueux qui en sort se recourbe dans la plaine et, fleuve assagi, s'écoule lentement, à l'Est, vers la mer bleue, qui s'étend là-bas à l'infini, derrière le miroir des étangs.

» A ce coude de l'Aude, surveillant à la fois la large voie de la plaine et l'étroit vestibule de l'Espagne, une colline se dresse couronnée d'un hérissement de tours et de créneaux formidables : c'est la *Cité de Carcassonne* [1] *!* »



LA CITÉ DE CARCASSONNE. CÔTÉ SUD.

Aucune influence n'est plus considérable sur la création et l'histoire des villes que celle de leur position géographique. Elle fonde et elle domine leur existence, elle caractérise leur architecture, elle façonne les mœurs de leurs habitants.

Certains lieux sont désignés par la nature pour servir de centres commerciaux ou de points stratégiques, et c'est pourquoi l'on voit durer pendant des siècles, aux

1. MARCEL MONMARCHÉ, *Entre Cévennes et Pyrénées*.

mêmes endroits, les métropoles, les colonies et les forteresses. Ainsi, par la valeur exclusivement militaire de sa position, Carcassonne est demeurée la citadelle de toutes les civilisations qui se sont succédé pendant le moyen âge dans cette partie de la Gaule.

C'est encore cette propriété exclusivement militaire qui constitue le caractère propre et explique la conservation singulière de la cité de Carcassonne.

Au premier abord, on se demande par quel miracle Carcassonne n'a pas suivi les lois de l'histoire et comment elle a conservé le cadre merveilleusement insolite d'une cité du XIII[e] siècle.

Tandis que partout des ruines irrémédiables se sont accumulées, tandis que, du moyen âge, il ne reste plus que des fragments complétés au prix de beaucoup de recherches et aussi d'imagination, on éprouve une impression de merveilleux devant cet ensemble presque intact d'une ville homogène, couronnée de son château et de sa cathédrale, enveloppée de sa double ceinture de murailles et de tours. De beaux souvenirs du moyen âge militaire se voient ailleurs encore : dans certaines villes de l'Allemagne ou de la France, à Avignon, ou à Nuremberg, ou à Aigues-Mortes. Mais la civilisation moderne y est entrée par de larges brèches, mais du haut des remparts la vue s'étend, comme à Nuremberg, sur les usines des faubourgs.

A Carcassonne, et c'est ce qui fascine le touriste, rien ne vient troubler l'illusion : assez de calme et de silence pour se croire loin du monde moderne et assez de mouvement pour donner l'idée d'une vie réelle. Mais cette première impression ne se maintient pas. L'absence complète d'anciennes constructions civiles ou domestiques ne tarde pas à étonner l'observateur.

Il se prend à faire des comparaisons avec d'autres petites villes, avec Rothenburg, par exemple, dont les habitations et les édifices démontrent, par le nombre et la somptuosité, l'existence d'une vie civile et commerciale séculaire. Il se demande quelle fut la vie de cette cité dont l'armure seule est demeurée si merveilleusement debout, et il se rend compte qu'à Carcassonne la vie militaire a dû être prépondérante. De fait, elle domina et elle finit par expulser la vie civile et commerciale. Carcassonne, tout au moins depuis le début du moyen âge, fut une vaste forteresse, une acropole puissante, constituée principalement pour la guerre et accessoirement organisée pour la paix. Il en est tout autrement dans les autres villes fortes, dont le caractère militaire ne se maintient que par la nécessité et au prix de perpétuels conflits avec les besoins économiques, jusqu'à ce que, en général, ceux-ci finissent par l'emporter. Alors les remparts tombent, la ville s'étend et se confond avec les faubourgs. L'histoire de Carcassonne est une exception à cette règle.



Les étymologistes voient dans le nom de Carcassonne une origine sémitique [1] et une influence grecque. Ils en concluent qu'elle

1. *Cars* = ville, comme dans *Carthadash* (Carthage), ville neuve, que les Grecs ont traduite *Carkedon*, d'où, par adoucissement, *Carkeson*, latinisé en *Carcaso* ou *Carcasum* et enfin *Carcasso* et *Carcassona*. DESJARDINS, *Géographie de la Gaule romaine*.

fut sinon fondée, tout au moins occupée par les Phéniciens et par les Grecs. Que ces hardis colonisateurs, dont les établissements étaient nombreux sur les côtes de la Méditerranée, aient remonté le cours du fleuve, alors plus important qu'aujourd'hui, et qu'ils aient fait de cette position privilégiée un poste avancé, ce n'est point invraisemblable. Mais les documents historiques n'apparaissent qu'à partir de l'époque romaine.



LA CITÉ, CÔTÉ SUD-EST.

A cette époque, Carcassonne était fortifiée : des archéologues prétendent en distinguer les vestiges dans les constructions actuelles. Elle ne paraît pas cependant avoir dû être pour les Romains, solidement établis sur la Méditerranée, d'une importance stratégique considérable. Mais cette importance naquit avec l'occupation des Visigoths, qui s'y établirent en 413.

Pour eux, la possession de Carcassonne était capitale. Elle dominait la vallée de l'Aude, qui constituait un passage entre leurs possessions orientales et leurs provinces espagnoles. En outre, la ville devint place frontière, après la bataille de Vouillé. Elle le demeura pendant plus de mille ans.

De la forteresse extraordinairement puissante, étant données les ressources du temps, que les Visigoths élevèrent, une partie relativement considérable, dit-on, subsiste encore. Les Visigoths, dans la Gaule, comme en Italie, comme en Espagne, cherchèrent à s'assimiler la civilisation romaine. C'est ce que l'on croit voir notamment dans les constructions qu'on leur attribue.

Les Sarrasins ne firent que passer à Carcassonne, de 725 à 752. Après eux, les Francs la possédèrent, administrés par des fonctionnaires qui, au milieu du X[e] siècle, revendiquèrent leur indépendance. Le régime féodal vit se succéder plusieurs dynasties.

Carcassonne est alors une place importante, dotée d'une université, l'un des centres de la civilisation du Midi ; elle fut aussi l'un des foyers de l'hérésie albigeoise.

C'est à cette occasion que Carcassonne tomba sous la domination des Français du Nord. Cette nouvelle occupation germanique valut à la cité de l'Aude une ceinture de défenses plus formidables que la première,

avec l'intéressante anomalie d'une architecture septentrionale.

La croisade albigeoise, conduite par Simon de Montfort, s'empara de Carcassonne en 1209. Neuf ans plus tard, Amaury, fils de Simon, céda ses droits au roi de France. Enfin, en 1247, le dernier descendant des anciens seigneurs traita avec Louis IX et le vicomté de Carcassonne passa définitivement au domaine de la couronne française.



PORTE NARBONNAISE.

Louis IX commença et son fils Philippe le Hardi acheva de faire de la place une forteresse imprenable. C'est elle que nous avons encore sous les yeux, sans qu'il y ait été, extérieurement, presque rien changé.

La cité occupe tout le plateau d'une colline. Ses contours rappellent la forme d'une poire, dont la longueur est du Nord au Sud. Depuis la porte Narbonnaise, à l'Est, jusqu'à la porte d'Aude, à l'Ouest, elle est, vers le Nord, posée sur un escarpement rocheux. Du côté du Sud un fossé sans eau, avec glacis en maçonneries, protège le pied des murs.

Dans ses 1,500 mètres d'enceinte extérieure et sur ses 1,100 mètres d'enceinte intérieure, son système de fortifications se compose de :

Deux portes d'entrée : la porte d'Aude et la porte Narbonnaise. Trois poternes extérieures, sept poternes intérieures, sans compter les souterrains.

Quarante-huit tours, y compris celles du château et la grosse tour dite de la Barbacane (disparue), trois barbacanes, une grande caponnière.

Tous ces bâtiments comprennent :

Des magasins, des arsenaux et des logements.

Quatre puits, deux citernes, un aqueduc (disparu).

Quatre fours et trois moulins.



Élever une citadelle puissante, assurer la subsistance de ses défenseurs pouvait être suffisant pour garantir une frontière; ce n'était pas assez pour établir une domination sur un peuple étranger, sinon ennemi, par sa langue, par ses mœurs, par ses traditions, par ses croyances. Car, sous tous ces rapports, cette région du Midi avait beaucoup plus d'accointances avec l'Espagne qu'avec le Nord de la France.

Aussi Louis IX établit-il à Carcassonne,

encadrée dans l'action générale administrative et politique, une garnison à toute épreuve, sorte de colonie militaire, dont les origines étrangères à la région étaient scellées de fidélité à la couronne : les *Mortes Payes,* compagnie à solde, dont les charges étaient héréditaires et dont le chef, portant le titre de sénéchal, était l'un des principaux fonctionnaires de la ville.



PORTE NARBONNAISE AVEC SON CHATELET.

A l'intérieur de cette petite cité, la vie militaire devait donc dominer toute autre activité. En tenant compte d'une garnison d'au moins 1,500 soldats, avec un nombre égal d'auxiliaires, maçons, charpentiers, etc., pour l'entretien et la défense de la place, d'un corps de fonctionnaires royaux de tous ordres, on n'y voit plus de place que pour une bourgeoisie peu nombreuse, occupée par le commerce et l'industrie nécessaires à la vie locale.

Nous n'avons pas eu de données historiques à notre disposition pour apprécier ce que pouvait être, dans un tel milieu, la vie politique, mais il faut supposer que la liberté intérieure y était assez réduite. On n'est pas d'accord pour reconnaître l'emplacement de l'Hôtel de Ville ; il est probable que le siège des pouvoirs locaux était établi dans une des tours de l'enceinte, ce qui n'est point la manifestation d'une grande liberté interne ; mais il appert cependant que la cité de Carcassonne manifesta certainement beaucoup d'indépendance ou du moins de fierté municipale.

Carcas sum est l'inscription légendaire qui se lit au-dessus de la porte Narbonnaise. Ce jeu de mots du XVIe siècle représente les revendications de la municipalité de la Cité contre la municipalité de la ville basse.



L'histoire de Carcassonne n'est pas complète sans l'histoire de ses faubourgs.

Cette histoire est un peu celle de tous les faubourgs des villes au moyen âge et même des villes fortifiées modernes.

Comme le bourg du village, en temps d'alarme, la cité servait de refuge à tous les habitants établis *extra muros.*

Il est encore de principe dans la défense des places fortes que la garnison doit pouvoir résister en dépit et même à l'encontre

des habitants trop facilement disposés à se rendre. Telle est, notamment, à Carcassonne, l'explication de certains dispositifs de communications entre les tours, les remparts, le château, d'une part, et la ville, de l'autre.

On comprend que la difficulté était accrue par la présence dans les murs d'un élément tel qu'un surcroît de population dévorant les subsistances, hâtant l'heure de la famine, arraché à ses affaires et à ses biens, vivant dans la crainte de leur perte et assistant parfois, impuissant, à leur destruction.

Cependant, au point de vue économique surtout, les faubourgs étaient souvent une partie importante des agglomérations. Mais, au moyen âge principalement, l'extension de l'enceinte était une entreprise coûteuse, longue et difficile. On maintenait donc les enceintes primitives, en les renforçant et en sacrifiant les faubourgs.

Cependant, ceux-ci étaient parfois, comme à Carcassonne, entourés de certains travaux défensifs. Mais cette première ligne ne pouvait offrir, par sa nature et par son étendue mêmes, une longue résistance et il arrivait que la population des faubourgs, dans l'espoir d'être épargnée, la livrait facilement. On portait donc tous les efforts sur la défense de la cité et on se bornait à ce système tant qu'il pouvait durer [1].

D'autre part, l'extension des fortifications n'était pas toujours possible sans annuler la valeur de la position naturelle. Tel était le cas de Carcassonne, hissée au sommet d'une montagne, tandis que les faubourgs s'étageaient dans la vallée. Au surplus, quand la cité reçut sa physionomie définitive, les Montfort et les Tencravel, les conquérants et la dynastie des vicomtes s'étaient disputé sa possession pendant cinquante ans. Les faubourgs importants de Saint-Michel (S.-E.), de Saint-Vincent (N.-E.), et de Graveillant (le long du fleuve) n'existaient plus. Ces faubourgs, plus populeux au XIIe siècle que la cité même, avaient été eux-mêmes fortifiés. En 1209, le faubourg Saint-Michel opposa à Simon de Montfort une résistance acharnée. En 1240, celui de Graveillant ouvrit ses portes au dernier des Tencravel. Quand Louis IX reprit la succession de Montfort, il s'agissait d'assurer définitivement et rapidement la conquête. Il fallait l'abriter contre les coups de main. On établit la seconde enceinte, on acheva de raser les faubourgs dévastés et on défendit à leurs habitants de se rétablir autour de la Cité [2].

Mais sept ans après, on leur permit de s'installer de l'autre côté du fleuve. C'est l'origine de la ville basse, longtemps appelée le *bourg neuf*, et ensuite la *ville* de Carcassonne.

Ville intéressante au point de vue du plan, qui prendrait justement place dans un traité sur l'art de bâtir les villes. Brûlée par le Prince Noir, en 1355, elle fut rebâtie sur

1. C'est ainsi que Bruxelles, enveloppé de grands faubourgs, n'étendît le périmètre de ses fortifications qu'au XVe siècle, après la prise de la ville par les Flamands. La *Steenpoort* fut alors reculée jusqu'à la *Porte de Hal*.

2. Pendant longtemps cette région fut frappée, comme aujourd'hui les zones militaires, d'une sorte de servitude de bâtir autrement qu'à titre précaire. Toutefois, à la longue, cette règle se relâcha et aujourd'hui la Cité a deux faubourgs : de la Barbacane et de la Trivalle, dont les plus anciennes constructions semblent dater du XVIe siècle.



CARCASSONNE. LA CITÉ VUE DE LA VILLE BASSE.
LE NOUVEAU PONT ET LE PONT VIEUX.

le plan d'un hexagone irrégulier, mais symétrique[1] que divise en deux parties, de l'Est à l'Ouest, la Grand'Rue. Dans chacun de ces compartiments les rues se coupent à angles droits et à intervalles presque égaux, comme les carreaux d'un échiquier.

Une place est au centre ; une église existe au Nord, une autre au Midi : une cathédrale, à nef unique, du XIIIe siècle, et l'église Saint-Vincent, du XIVe siècle.

A son tour, le *bourg neuf* s'est entouré d'autres faubourgs. Il s'étend aujourd'hui jusqu'au fleuve, et par le *Pont Vieux,* qui développe sur l'Aube ses arches de 14 mètres au plus ou de 10 mètres au moins chacune, on accède aux coteaux dégarnis que couvrent les deux pauvres faubourgs de Trivalle et de la Barbacane, et que domine la vieille cité.

Tandis que la ville des marchands s'embellissait, s'enrichissait, la cité, isolée à son poste de vigie et de combat, demeurait fière, mais pauvre[2].

1. Comme une mître dont la pointe coupée formerait le sixième côté.

2. L'histoire politique de cette région constate la rivalité des deux villes : pendant la Ligue, notam-



ENTRÉE DE LA PORTE D'AUDE.

Depuis le XIII[e] siècle, ses fortifications ne subirent guère que des remaniements de détails en vue du placement de quelques canons. Car, avant que l'artillerie ne se fût développée au point de défier les plus puissantes forteresses médiévales, l'importance stratégique de Carcassonne vint brusquement à disparaître. En 1659, le Roussillon fut rattaché à la France. Carcassonne cessa d'être place frontière et perdit sa seule raison d'être désormais. Elle s'effondra, ayant à peine connu les transitions de la décadence.

La place de guerre devenait sans importance, on la négligea. En 1657, la plupart des principaux fonctionnaires avaient fixé leur séjour dans la ville basse; l'évêque s'y établit définitivement en 1745. En 1779, la cité perdit ses privilèges. La compagnie des Mortes-Payes n'existait plus.

Toutefois le décret de l'Assemblée législative de 1781 classa la cité au nombre des places de guerre, ce qui lui assura une conservation relative. Mais un autre décret du 26 brumaire an XIII déclassa la forteresse. Des parties entières, tours, fossés, etc., furent vendues à des particuliers et exploitées comme de véritables carrières.

Quelques amis de l'archéologie s'émurent. Grâce à leurs démarches, en 1821, la cité fut replacée au nombre des places de guerre et les terrains rachetés. Mérimée et Cros-Meyrevieille parvinrent à faire admettre l'idée d'une conservation, puis d'une restauration.

En 1844, on commença les travaux à la cathédrale, en 1852 aux remparts. Viollet-le-Duc d'abord, Boeswillwald ensuite, s'y sont appliqués. Deux millions de francs auront été employés à cette œuvre, dont 104,000 souscrits par l'ancienne rivale, la ville de Carcassonne.



Au fur et à mesure que se poursuivent le dégagement et la restauration des constructions militaires, les démolitions d'habitations particulières se succèdent et la dépopulation s'accentue. C'est regrettable. Certes ces maisons n'ont rien de remarquable. Toutes sont de modestes demeures, beau-

ment, si l'une embrasse l'un parti, l'autre se rallie au parti contraire.

coup d'entre elles sont de véritables masures. Elles étaient entassées, accolées aux remparts et aux tours. Toujours, sans doute, la petite ville étouffa dans sa ceinture de fortifications.

Il serait néanmoins souhaitable que l'on pût assurer à Carcassonne une population suffisante. Quand il n'y aura plus dans les murs que les logements de quelques gardiens et la demeure d'un conservateur, Carcassonne ne sera pas devenu un plus parfait document archéologique, mais il aura perdu pour l'artiste son principal élément de vie et pour le poète son principal facteur d'illusion.

Il est déplaisant de reconnaître dans un ancien monument l'œuvre artificielle de la reconstitution. Forte est, au contraire, l'émotion que l'on éprouve de se sentir vivre au milieu du passé, dans la société des ancêtres. C'est l'impression ressentie par le visiteur de Carcassonne. En pénétrant sous les portes où se tiennent les préposés de l'octroi, en voyant les habitants occupés aux seuils de leurs demeures et la sentinelle garder l'entrée du château, où est caserné un bataillon d'infanterie, on se sent plus étonné que si l'on trouvait ces lieux transformés en musée peuplés d'armures. La population, réduite actuellement à quelques centaines d'ouvriers et d'artisans, continuera sans doute à se dissoudre et, malgré ses tours orgueilleuses, son château menaçant et sa cathédrale somptueuse, la cité achèvera de descendre au rang des plus pauvres villages : mieux vaudrait cela que la solitude dans une savante mise en scène. L'œuvre du temps apparaîtrait d'autant moins saisissante que serait moins aisée la comparaison entre le passé et le présent.

Si, malgré l'antithèse, cette enceinte menaçante et inutile autour d'une ville dépeuplée est l'un des plus curieux documents de la science historique, l'une des res-



LE CHATEAU ET L'ENCEINTE.

*



ENTRÉE DU CHATEAU VERS L'INTÉRIEUR DE LA CITÉ.

cathédrale, toutes œuvres commandées les unes par les autres, reliées par une destination commune, mais obéissant chacune aussi à des besoins particuliers et digne d'être étudié en elle-même au point de vue de son service propre. La plupart présentent des détails de construction et de décoration précieux. Carcassonne est donc une mine d'observations.



titutions archéologiques les plus remarquables qui soient, l'un des plus beaux sujets pour l'étude de l'architecture militaire et de la stratégie médiévales, elle renferme cependant un grand intérêt au point de vue artistique.

L'esthète y découvre tout d'abord un superbe tableau d'ensemble. Prestigieux, par la force et la vérité de son impression, est le spectacle de ces constructions superposées : l'enceinte extérieure et ses tours massives, trapues, allongées au pied des tours de l'enceinte intérieure fièrement dressées autour du château et de l'église.

Féconde est ensuite l'étude des détails.

Notre but ne peut pas être d'exposer d'une manière quelque peu détaillée l'immense intérêt de toutes ces constructions. Au point de vue de l'architecture militaire, et même de l'architecture en général, il faudrait un livre pour étudier comme il convient les portes, les tours, le château, la

Comme nous l'avons dit, plusieurs siècles du moyen âge ont fourni leur contribution à la défense de la cité.

Certains archéologues prétendent même retrouver des traces d'architecture romaine à la base de l'enceinte intérieure. Ils attribuent telles poternes à cette époque. Il est certain qu'à quelques endroits se voit un appareil très ancien, que d'aucuns vont jusqu'à attribuer au premier établissement des Romains dans la Narbonnaise (100 av. J.-C.). C'est une tendance commune à beaucoup d'archéologues d'exagérer l'âge de leurs découvertes. Il faudrait faire la même réserve en ce qui concerne les quelques tours généralement attribuées aux Visigoths, d'après Viollet-le-Duc. Elles se trouvent à l'extrémité Nord de l'enceinte intérieure, c'est-à-dire du côté de l'escarpement. Les ingénieurs français les ont conservées après les avoir suffisamment couvertes par les tours, très rapprochées à cet endroit, de l'enceinte

extérieure. Quelques archéologues veulent y voir des tours romaines. Mais d'autres se demandent si elles n'ont pas été élevées à l'époque féodale et même sous le règne des vicomtes, du VIII[e] au X[e] siècle. Ces tours sont rondes vers le dehors, carrées vers l'intérieur de la ville ; leurs baies, larges, sont en plein-cintre. Couvertes de toitures surbaissées, elles sont bâties en petit appareil cubique revêtant un massif de blocages et de béton, le tout régularisé par des assises en briques.



AVANT-PORTE DU CHATEAU (VERS L'EXTÉRIEUR).

Comparées aux autres tours, elles s'en distinguent sans doute d'une manière frappante, et c'est ce qui dispose à exagérer leur âge de prime abord. Mais leur caractéristique la plus certaine est, à notre avis, dans leur expression locale. Ces tours sont bien apparentées à l'architecture originaire de la région, tandis que les autres tours ont toutes une expression septentrionale des plus accentuées. Les ingénieurs militaires qui les ont élevées ont appliqué les principes de construction en vogue dans les provinces septentrionales.

Au voyageur venu du Nord, ces caractères de terroir sont très saisissables. Quand, venant de la ville basse, il voit se découper sur le ciel les tours de la cité, il éprouve comme un souvenir de la patrie, et il se rappelle l'image de certaines constructions militaires de son pays.

On croit voir l'œuvre du XI[e] et du XII[e] siècle, notamment dans une grosse tour barlongue et dans certaines parties du château. Celui-ci a été probablement construit vers 1130. Ces constructions sont en assises de grès jaunâtre grossièrement appareillé.

Enfin, l'on distingue encore les ouvrages de saint Louis (1247-1270), qui consistèrent dans la construction de l'enceinte extérieure enveloppant tout le plateau. Alors fut construite aussi la grande barbacanne et la longue caponnière qui la reliait au château.



DANS LES LICES.

Ces maçonneries trahissent la hâte avec laquelle elles ont été exécutées : les matériaux sont irréguliers et peu choisis.

Philippe le Hardi disposait de plus de temps ; la conquête était assurée. C'est pourquoi son travail est aussi soigné qu'étudié. L'appareil est en *bossages :* la saillie est laissée en pierre brute autour du parement de chaque moellon.



DANS LES LICES.

Le système militaire et architectural du XIIIe siècle fixa définitivement et complètement sa physionomie. C'est à peine si ensuite quelques détails ont été modifiés, accidentellement. Ainsi s'explique l'intérêt que présente Carcassonne pour l'architecte désireux de se documenter en détails de cette belle époque.



En dehors des travaux militaires, la basilique des Saints-Nazaire et Celse est seule à survivre à la ruine de la cité. Cette vaste église est doublement impressionnante par le contraste de ses proportions et de sa solitude.

Cathédrale depuis le VIe siècle, elle a conservé tous ses droits à ce titre [1], bien que, depuis 1745, l'évêque Bazin de Bezons, s'étant fait construire un palais dans la ville basse, consacra définitivement l'habitude, prise par quelques-uns de ses prédécesseurs, de séjourner dans cette dernière.

Le monument actuel se divise en deux

1. Le Pape Léon XIII lui a décerné, en 1898, le titre de Basilique mineure.

parties bien distinctes, l'une de style roman, composée de la nef, que Viollet-le-Duc date du XIe siècle; l'autre, élevée par les évêques français des XIIIe et XIVe siècles. Le transept Nord fut édifié le premier, dans la seconde moitié du XIIIe siècle. Le transept Sud porte, au contraire, les caractères du gothique du XIVe siècle. Enfin, aux clefs de voûte du chœur, les armes de l'évêque Pierre de Roquefort, qui porta la mître de 1300 à 1321, attestent l'âge de cette partie. Certaines chapelles furent encore élevées plus tard. Quelques-unes ont disparu, notamment une chapelle du XVIe siècle, que Viollet-le-Duc fit enlever parce qu'elle masquait en partie la vue du porche roman. Le style rococo, sous l'évêque de Grignan, de 1681 à 1722, fit aussi le plus grand tort à l'église. Malgré ses efforts, Viollet-le-Duc ne put faire disparaître toutes les traces de ces méfaits.

La façade occidentale a l'aspect d'un travail fortifié. Telle était bien d'ailleurs sa nature avant que les ingénieurs militaires du XIIIe siècle eurent reculé sur ce point le tracé de l'enceinte. Celle-ci passait alors près de l'église, laquelle constituait éventuellement un point de résistance. Au-dessus de sa toiture se dresse une masse crénelée qui constitue un excellent point d'observation et qui pouvait recevoir des hourdages. Les murs sont lisses et pleins comme ceux d'une forteresse ; ils sont percés par une petite porte et, assez haut, par trois *occuli*.

A la façade méridionale, entre les contreforts, sont d'étroites fenêtres, puis une grande fenêtre ogivale. A l'angle du transept surgit un clocheton hardi. En avant du pignon, orné d'une grande rose, sont deux constructions, la sacristie et la chapelle de Radulphe.



LA CATHÉDRALE (S.-O.) ET L'ENCEINTE INTÉRIEURE.

Il est à remarquer qu'il n'existe de portes qu'au Nord et au Midi, afin d'éviter les vents dominants de la région, celui de l'Ouest et celui de l'Est (le vent marin). C'est du côté Nord de la nef qu'existe le grand portail roman, presque refait en son entier. Il offre des caractères communs à beaucoup de porches de l'époque : deux baies, formées par un linteau que supporte un trumeau central ; un tympan que recouvrent cinq arcs cintrés en voussure, portés par cinq colonnettes en marbre. Un cordon horizontal posé sur des modillons couvre le tout.

Le transept Nord, précédé de chapelles



CATHÉDRALE SAINT-NAZAIRE. COTÉ SUD.

saillantes, est du gothique le plus caractérisé. N'était l'absence de toitures, on se croirait devant un édifice du Nord : une élégante tourelle d'escalier orne l'angle Nord-Ouest. La *porte des Morts,* qui s'ouvre au milieu du transept, est couverte d'un gable effilé et hardi, en arrière duquel s'épanouit une superbe verrière en forme de rose.

L'abside est également très gracieuse ; les contreforts qui la partagent sont légers et délicats. Toute la partie ogivale de l'église est couronnée par une balustrade ajourée qui tranche singulièrement avec la terminaison massive des nefs romanes.

L'intérieur de l'église est fort intéressant dans la partie ancienne, divisée en trois nefs par de lourds piliers romans, alternativement carrés et cylindriques, dont les chapiteaux tous variés sont ornés de feuilles d'acanthe et d'anémones fantastiques. Les voûtes sont en plein-cintre, celles du milieu affectant un peu la forme du fer à cheval de l'architecture arabe. Cette partie de l'église, faiblement éclairée comme toutes les églises méridionales, produit une impression de sévère grandeur.

La transition des transepts à la nef a été faite avec habileté, et avec un grand souci de l'unité. Néanmoins la différence des proportions et de l'éclairage rend plus sensible le passage de l'une à l'autre partie. Les rosaces des transepts sont superbes. Quand le soleil se joue dans les vitraux, dont plusieurs sont anciens, la couleur ruisselle dans l'édifice comme un fleuve de pierreries. Qu'était-ce au temps où la polychromie des murs faisait écho à la lumière des vitraux !

Quant au sanctuaire, l'impression que l'on y éprouve est merveilleuse ; la légèreté, la hardiesse de la construction, le langage des formes en font un chef-d'œuvre d'élégance.

Saint-Nazaire est aussi riche en détails que belle dans son ensemble. Nous ne pouvons pas même citer ses chapelles et leurs mobiliers, les statues, les monuments funéraires.

Il faut nommer cependant le beau tombeau de Pierre de Roquefort, évêque de Carcassonne de 1300 à 1321 ; son monument, posé contre le mur d'une chapelle, consiste en trois arcatures semblables, séparées par des colonnettes et surmontées de

gables. Chaque arcature contient un personnage debout ; celui du milieu représente l'évêque bénissant et tenant la crosse.

Tout aussi intéressant est le tombeau de Radulphe, évêque de Carcassonne de 1255 à 1266. Il se trouve dans la *chapelle des Lépreux*, comblée au XVIe siècle et déblayée en 1839. A cette circonstance est due l'étonnante conservation de ce monument d'assez grandes dimensions. Posé également contre le mur, il renferme au centre une niche peu profonde, dans laquelle l'évêque est représenté en grandeur naturelle, revêtu des ornements, tenant la crosse et bénissant. En dessous, une bande sculptée d'un rinceau d'animaux et de plantes surmonte l'épitaphe. Plus bas une nouvelle bande représente, abritée sous des arcatures, une série de figures, prêtres ou chanoines debout et priant, tournés vers un motif central où nous voyons l'évêque étendu sur un lit, un autre évêque debout à ses pieds, des acolytes à la tête, et, au-dessus, des anges emportant l'âme du défunt vers les cieux.



CATHÉDRALE SAINT-NAZAIRE. TRANSEPT.

Ce monument mérite, surtout quant à la partie inférieure, d'être considéré comme l'une des plus belles compositions du XIII[e] siècle.

Un cloître s'étendait autrefois à côté de l'église. Il n'en reste plus que peu de vestiges.

En notant ces quelques souvenirs de Carcassonne pour encadrer les photographies que nous en avons rapportées, nous avons voulu éviter d'une part de longues descriptions et de l'autre un résumé d'impressions qu'on ne saurait bien comprendre qu'après les avoir éprouvées. Les illustrations de cet article n'inspireront sous ce rapport qu'une bien petite part de la vérité, mais elles en diront plus que beaucoup de texte.

Nous avons essayé seulement de montrer deux choses : d'abord, l'immense intérêt de la cité de Caracassonne, l'une des merveilles archéologiques de l'Europe, comme, avec d'autres caractères, le sont Arles et le Mont-Saint-Michel ; nous avons voulu, en outre, préciser le caractère spécial de cette cité, qui, contrairement à ce que l'on a dit, n'est pas une Pompéi médiévale, mais plutôt une acropole du XIII[e] siècle.

SPECTATOR.



AUTOUR D'UN MARTEAU A DRESSER.



IS-MOI qui tu hantes, je te dirai qui tu es. C'est le proverbe qui nous venait à l'esprit, ces temps derniers, lors d'une excursion archéologique à Droogenbosch, lorsque nous visitions la charpente de la tour de sa vieille église du XVe siècle. Nous l'appliquions non pas à nous-mêmes, qui nous trouvions cependant bien chez nous et au milieu de favoris, mais à un marteau dont nos regards furent frappés à l'examen d'une cloche datée de 1628, à laquelle il est adapté... pour servir de contrepoids supplémentaire au volant.

D'après la lettre du proverbe, son âge serait fixé : il serait aussi ancien que la cloche ; et c'est la première impression que nous avons eue. Y aurait-il certitude dans l'affirmative [1] ? Sa physionomie offre bien l'apparence d'un sujet qui n'est pas jeune, et à voir les rides que la rouille a creusées sur ses joues, on n'hésiterait guère à lui donner une origine aussi reculée que celle de sa compagne. Mais peu nous importe ; cette question n'est pour nous que d'un très faible intérêt dans le cas présent. En quoi nous servirait-il pratiquement de la résoudre ? Que l'objet soit ancien ou moderne, il n'est pas vulgaire, et c'est assez. L'intérêt le plus considérable que nous puissions recueillir de ce document, auquel nous nous risquons à appliquer l'épithète de vénérable, c'est que, en tant que marteau à main, marteau à dresser, marteau de forgeron, il est d'un aspect et d'un langage que nous ne sommes plus guère habitués à rencontrer parmi ses successeurs modernes. Il a une silhouette à la fois gracieuse et robuste ; sa constitution est des plus logiques pour l'office qu'il doit remplir ; il est parfaitement en rapport avec sa fin et le sens esthétique qui a dirigé sa façon est très délicat.

Le dictionnaire nous donne comme définition du marteau : « Outil de percussion formé d'une masse métallique munie d'un manche et dont un côté (tête) est ordinairement rectangulaire, et l'autre (panne) amincie en biseau. »

Voilà le canon déterminé et précis ; tous les marteaux sont cela et souvent rien que cela, malheureusement. Que n'ont-ils dans leur forme l'addition d'une note de goût ! ils n'en seraient pas moins marteaux et ils seraient, en plus, un agrément et un réel profit moral pour leurs propriétaires. Le langage de l'expression ne serait pas plus mal placé en eux que dans toute autre œuvre humaine. Le courant d'idées et d'in-

1. N. de la R. Il faudrait connaître le moment auquel le marteau a été attaché à la cloche. Par déduction naturelle, on se rend compte que cette opération a eu lieu à titre provisoire. Mais ce provisoire est devenu le définitif, d'autant plus facilement que le marteau représentait exactement le poids supplémentaire voulu. Il est possible que le marteau fût neuf à cette époque ; il est possible aussi qu'il fût déjà ancien et rien n'étonne qu'un vieux marteau se soit trouvé indiqué pour un tel usage d'occasion. Si donc l'opération date du placement de la cloche, le marteau peut être plus ancien que celle-ci. Ses formes, toutefois, pour autant que l'on ait des données à ce sujet, ne suggèrent pas l'impression d'une chose antérieure au XVIIe siècle.

fluences qu'ils provoqueraient, soit au repos, soit à la besogne, chez l'ouvrier, serait des meilleurs, parce qu'ils lui procureraient une somme de jouissance esthétique que l'utilitarisme ne peut donner.

Le proverbe que nous citions il y a un instant recevrait une nouvelle application, à laquelle les individus, la société et la religion ne perdraient rien. L'ordre et la logique qui auraient présidé à la confection des outils s'étendraient à leur arrangement, parce que plus dignes d'attention, et, par le milieu qu'ils constitueraient, ils établiraient ou indiqueraient un niveau d'ordre intérieur bien supérieur à celui que trahissent la plupart de nos ateliers contemporains. L'ouvrier rangé se trouverait dans une ambiance qui correspondrait à ses aspirations et qui l'aiderait pour arriver au bien, moyen et but de sa vie. L'influence sur l'ouvrier, en général, ne serait pas moindre et le pousserait continuellement à l'esprit d'ordre et d'économie, par l'entremise de ses outils, qu'à juste titre il considère comme ses plus fidèles amis et pour lesquels il a une sympathie non douteuse, propre à le faire profiter de leur influence. L'atelier deviendrait à peu près le contraire de ce que trop communément nous le connaissons : l'homme s'y rendrait moins machine et moins matière.

Mais revenons à notre marteau. Il est représenté par la figure ci-contre, dans laquelle il est dessiné vu de profil et vu de dessus, ces deux silhouettes étant les plus expressives, en dehors de l'ensemble général de sa masse.

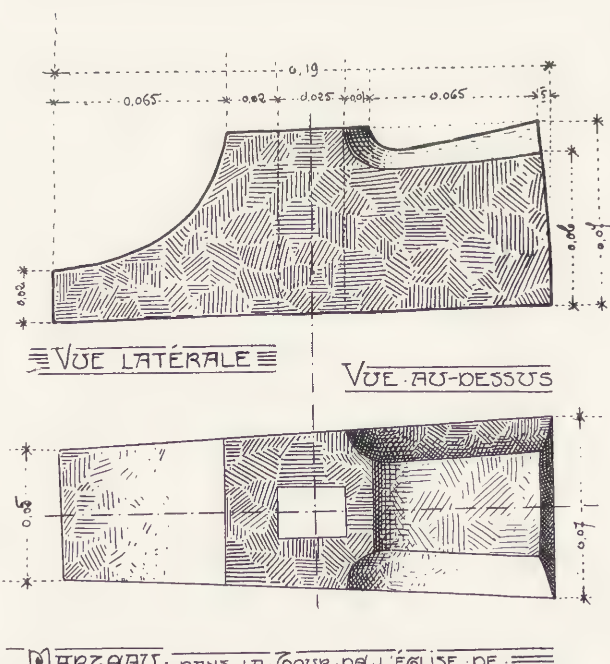
Les cotes sont indiquées en centimètres.

La définition donnée plus haut s'applique parfaitement à sa tête, à sa panne, et à l'œil, trou médian propre à recevoir un manche ; mais chacun de ces organes est typé avec une grande délicatesse d'observation qui en fait un beau marteau à dresser ou planer les fers et les tôles.

La masse de milieu a une ampleur suffisante pour recevoir et maintenir un manche qui pourra très facilement lui être assujetti. (Il en est dépourvu dans son état actuel.)

Le trou rectangulaire, à angles bien prononcés, sera très propre à maintenir fortement le manche en bois, en le calant ferme dans cette ouverture.

La tête s'échappe du corps central par un mouvement courbe, solide et nerveux; la face immédiatement utile de ce membre est caractérisée par un plan légèrement adouci vers le haut et bombé au milieu, exprimant que la fonction de cet organe sera remplie



par la partie médiane du plan avec tendance à un plus grand effet vers le bas que vers le haut, ce qu'indique la partie inférieure plus massive et plus avancée.

En effet, dans le maniement de cet outil, l'ouvrier doit éviter l'empreinte des angles du marteau sur la surface battue. Il obtiendra ce résultat en ne frappant qu'avec la partie la plus bombée de la face, écartant ainsi les angles supérieurs et inférieurs.

La panne a son tracé de biseau en une courbe grasse qui joint le noyau massif à la pointe conservée relativement épaisse, étant donnée la nature des travaux pour lesquels servira cet outil.

La base est rectiligne et perpendiculaire à l'axe du manche ; elle n'a aucune décomposition, ni en tête, ni en panne ; elle est le siège de la force que réclame la frappe. Elle fait opposition avec la face supérieure externe qui, décomposée, indique son rôle moins important en utilité dans sa nécessité d'existence. La base est une puissance; le couronnement n'est qu'un amortissement et c'est sur lui que la note de goût dans la forme a trouvé application. Tout l'ensemble est empreint de logique à laquelle se joint le sentiment du beau, avec un tact délicat et remarquable.

Le plan ou vue au-dessus n'indique pas moins d'usage de raison que la disposition précédente, dans l'ordonnance de sa conformation, par la largeur plus considérable qu'a la tête comparativement à la panne. A nouveau, le sens de l'effort à produire est clairement précisé, et, à coup sûr, à la vue de cette silhouette de marteau, on ne confondra pas la tête avec la queue.

La vie et la pensée ont dirigé l'exécution de cet objet utile, quelque vulgaire qu'il soit par lui-même. Nous pouvons en conclure que l'exécutant fut autre chose qu'un condamné de force au travail uniquement matériel ; et, par là aussi, nous pouvons dire en toute probabilité : L'ouvrier qui faisait de tels outils devait aussi faire bonne besogne. *Dis-moi qui tu hantes, je te dirai qui tu es.*

F. F.

PAGE D'ALBUM.

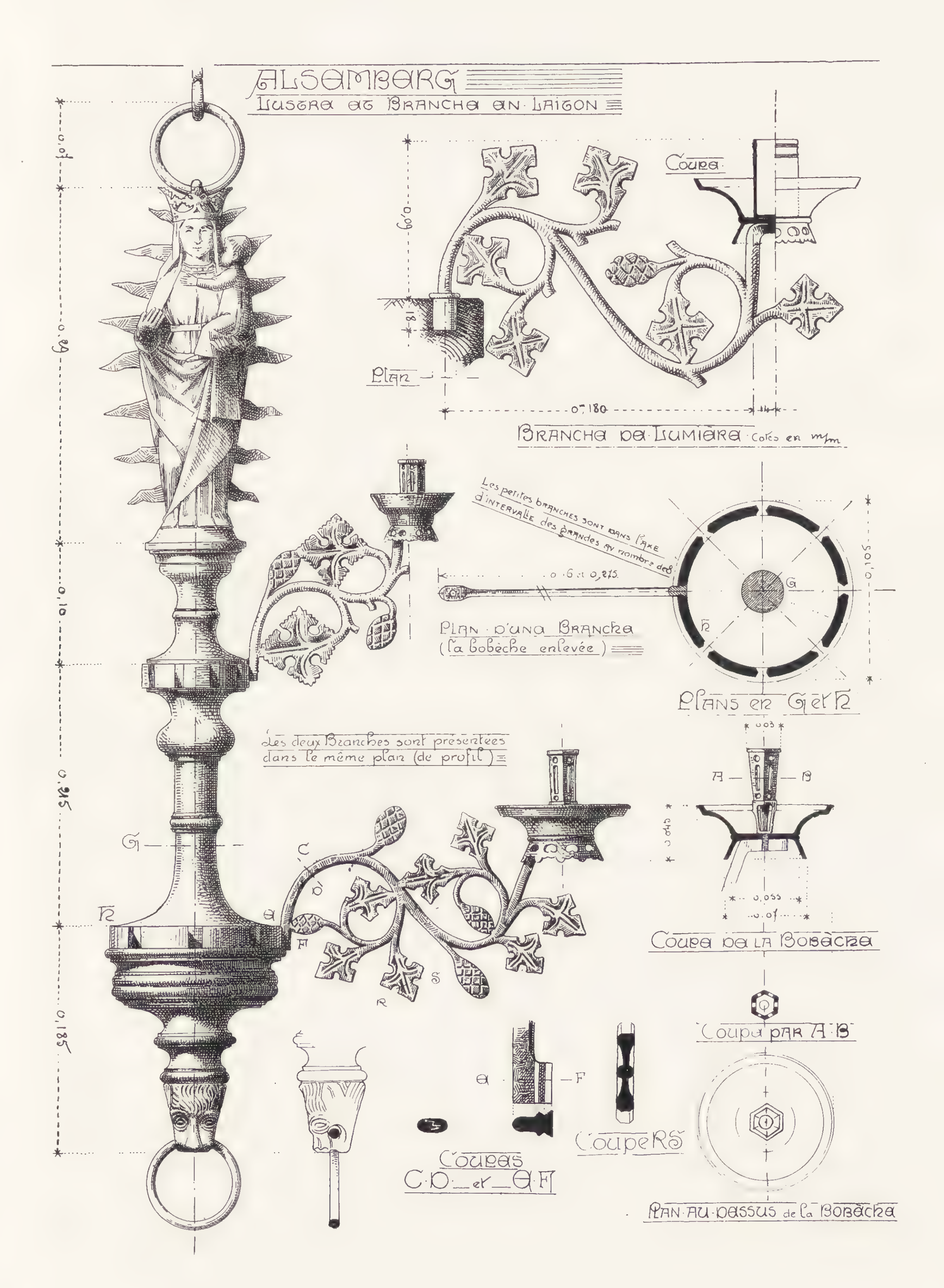


ARMI les œuvres d'art appliqué, relativement nombreuses, que possède l'église d'Alsemberg (Brabant) nous avons noté le lustre et la branche de lumière en laiton que notre page d'album met sous les yeux des lecteurs du *Bulletin*.

Les exemples de lustres anciens en laiton se font rares, le cuivre dont ils se composaient ayant été fondu et recoulé pour de nouvelles destinations.

Lustre. — Dans une tige centrale s'adaptent seize branches de lumière formant deux couronnes superposées, dans lesquelles on peut voir l'image de la dévotion des fidèles à la Très Sainte Vierge, dont une figurine surmonte l'ensemble du lustre. La partie inférieure est terminée par une tête de chimère que sa position, directement sous les pieds de la Mère du divin Rédempteur, peut faire prendre pour le dragon infernal.

Cet objet, symbolique en ses diverses



ALSEMBERG
Lustre et Branche en Laiton
Coupe
Plan
Branche de Lumière Cotes en m/m
0,180
Les petites branches sont dans l'axe d'intervalle des grandes au nombre de 8
Plan d'une Branche (la bobèche enlevée)
Plans en G et H
Les deux Branches sont présentées dans le même plan (de profil)
Coupe de la Bobèche
Coupe par A·B
Coupes C·D et E·F
Coupe RS
Plan au dessus de la Bobèche

parties, ainsi qu'un second exemplaire, qui est la réplique du premier, sont placés de chaque côté du maître-autel, que surmonte l'antique statue de la Mère deDieu, dont la dévotion publique, à Alsemberg, remonte au XIIIe siècle.

La silhouette de ces lustres est des plus harmonieuse. On se la figurera très facilement par une reproduction, sur la gauche, de la forme donnée à droite de la tige médiane. La forme obtenue est une courbe ample à la base, se raccordant par des valeurs intermédiaires au point de suspension du haut. Depuis le point d'attache jusqu'au point le plus développé, l'ensemble indique bien une masse suspendue dont la stabilité est assurée par la dominante inférieure.

Le métier se présente en toute sincérité et simplicité : matière coulée, tournée, ciselée et limée, laissant au cuivre toute sa force d'expression avec ses moyens propres et spéciaux qui résident dans la juste répartition des plans et des arêtes.

Notre dessin donne le détail de la tige centrale ou axiale, en élévation vue de face, avec son anneau de suspension à la chaîne partant de la voûte. La gauche est débarrassée de tous les accessoires et laisse voir le profil nerveux et vigoureux, aux formes variées et aux valeurs graduées, eu égard à la matière employée et à la destination de l'objet. La droite donne les deux types de tiges en profil, sans aucun raccourci, contrairement à la position en plan. Ces tiges sont adaptées à la colonne de supports en des rainures réservées au-dessus des nœuds renflés, d'où elles s'échappent en un mouvement courbe de végétal composé de tige, feuilles et fruits de vigne. L'extrémité externe reçoit une bobèche pour recevoir le suint de la bougie ou du cierge.

Les détails que porte la partie inférieure de la page mentionnent ce que le métier peut avoir d'intéressant : profil de la tête de chimère avec coupe de l'anneau ; section perpendiculaire sur la tige des branches ; extrémité de chaque tige en plan et en élévation et une coupe transversale sur une feuille. Les grains de raisin, qui ne figurent que dans l'ensemble, sont exprimés par de simples coups de lime donnés avec l'angle de l'outil, en losange, sur la forme en à plat.

Les croquis placés à droite comprennent divers plans ou coupes, qui font mieux comprendre les particularités de la structure de quelques membres de ce bel ensemble.

Branche de lumière. — Conçue dans le même caractère et exécutée dans la même technique que les branches du lustre, la branche qui se trouve dans le haut de notre dessin est adaptée à un socle en bois portant une statue ; c'est ce que fait saisir le mode d'adaptation de la base.

F. F.



LES ORIGINES POPULAIRES DE L'ART.

M. Edm. Pottier, dans la *Gazette des Beaux-Arts* de décembre 1907, a publié l'article suivant, qu'il n'est pas sans intérêt de reproduire. Nous nous gardons bien d'en approuver toute la tendance ni même toutes les considérations. Mais cet article a de la valeur, notamment à raison de la personnalité de son auteur. Il défend thèse que l'art est social et populaire dans cette ses origines, ce qui revient à très peu près à dire qu'il doit être social et populaire dans sa fin. Conduit par une logique vigoureuse à des conclusions décisives, M. Pottier se demanderait quels sont les devoirs dictés à l'art par sa fin et si l'art n'a pas trahi sa mission spéciale et renié ses origines populaires. En fait, la *pratique* moderne veut, si même elle ne peut, se séparer de la *destination*. C'est dans un champ restreint et à un point de vue purement objectif qu'il est intéressant de lire l'article de M. Pottier.

OUS toutes ses formes l'art nous apparaît comme un phénomène social. Moins que la chasse, la pêche ou l'agriculture, mais autant que l'écriture, il sert à organiser la vie, à augmenter les ressources et les forces du groupe humain. Origines très humbles, sans doute; mais c'est un dieu qui, lui aussi, est né dans une crèche. Que nous voilà loin du concept aristocratique et du beau mensonge dont on parlait, si, au contraire, l'art a été créé comme un moyen d'action et de progrès social! Je me doute bien de l'objection qu'on fera. Admettons la théorie, dira-t-on, pour l'âge préhistorique ou pour l'état sauvage ; qu'est-ce que cela prouve pour les nations civilisées? C'est chez elles que l'art, d'origine pratique, s'est changé en divertissement et en luxe. Il y a des bergères qui sont devenues reines, et c'est avec du charbon que se fait le diamant.

Pour répondre, on me permettra de distinguer le but de l'art, c'est-à-dire la *destination* des œuvres elles-mêmes, et la *pratique* de l'art, c'est-à-dire le métier de l'artiste. En ce qui concerne la destination des œuvres, je crois fermement que le caractère utile de l'art s'est conservé jusqu'à nous à travers les âges. L'antiquité n'a pas connu d'autre mobile, pour faire du beau, que d'honorer les dieux, les morts, les grands hommes, les vainqueurs dans les combats ou dans les concours. Il va sans dire que le développement du sens artistique le plus pur date aussi de cette époque. Rappelons seulement l'admirable définition d'Aristote : L'art est la joie supérieure des hommes libres. Pourtant je ne pense pas qu'aucun chef-d'œuvre égyptien ni grec soit jamais né du désir de créer l'œuvre d'art pour elle-même et, comme on dit, pour le plaisir. Toute statue, tout bas-relief, tout tableau était conçu en vue d'une destination précise : l'amour du bibelot est resté inconnu aux anciens. Quant à la musique, elle servait si bien à l'éducation, à la religion et à la guerre que, d'après Platon on n'en pouvait changer les règles sans ébranler l'Etat lui-même. Dans l'antiquité, l'utile a toujours été l'armature solide du beau. Je ne vois pas non plus qu'au moyen âge, l'art, tour à tour monastique, monarchique, militaire, se soit exercé autrement qu'avec des intentions précises de décorer des églises, des cloîtres, des palais, en usant

de formules qui enfermaient l'artiste dans des sujets si bien délimités qu'ils n'échappent pas toujours au reproche de monotonie. Si, à la Renaissance, l'art s'étale plus largement et jouit d'une liberté plus grande, c'est que la richesse et les progrès des mœurs rendent l'œuvre d'art accessible à un public plus étendu. Aussi le nombre des sujets à traiter augmente; l'artiste, ayant à satisfaire plus de curiosités et plus de sympathies, plonge plus profondément dans la vie de ses contemporains. Aujourd'hui même, ce mouvement continue et se propage avec une intensité formidable. Non seulement il ne peut pas être question d'une qualité aristocratique de l'art, quand on envisage la production artistique et les opérations commerciales qui s'y rattachent, mais, au contraire, le caractère démocratique des sociétés modernes s'y affirme avec éclat. Qu'est-ce que nos Expositions, avec leurs étalages sans cesse renouvelés de sculptures et de peintures, sinon une sorte de marché public où l'on vient s'approvisionner de bonne et de mauvaise marchandise, où le simple visiteur, pour le prix modique d'un ticket, vient s'enrichir de sensations délectables? Qu'est-ce que la diffusion immense des œuvres d'art de tout genre, des curiosités pittoresques ou monumentales de tous les pays, par les procédés mécaniques de la gravure et de la photographie, sinon un besoin de notre époque de rendre accessible à tous le sentiment du beau? Et quel essor incomparable les intentions modernes n'ont-elles pas donné à cette expansion? Ni les océans ni les frontières n'arrêtent plus la gloire d'un chef-d'œuvre. La renommée d'un Raphaël ou d'un Beethoven n'a pas de limites dans le monde, et l'on enseigne l'admiration de Phidias là où s'élevaient, il y a cent ans, des huttes de Peaux-Rouges. A cet égard, les progrès de l'art sont indéfinis et intimement liés aux conditions de la vie pratique; l'habitation d'un homme civilisé tend de plus en plus à devenir comme un centre de réunion où les arts les plus divers, architecture, sculpture, peinture, dessin, musique, fraternisent à toute heure. Jamais phénomène comparable ne s'était produit dans les temps antérieurs.

Reste le point le plus délicat à toucher : l'éducation et la mentalité des artistes modernes. Je ne nierai pas leur transformation depuis l'âge des cavernes. Mais je rappellerai un fait tout à leur honneur : combien de grands, combien d'illustres sortent du peuple et comme ils ont raison d'en être fiers ! Je crois, en effet, que le peuple sera toujours appelé, plus que l'aristocratie de naissance ou de richesse, à fournir des artistes au pays, et j'en vois deux raisons. L'enfant du paysan ou de l'ouvrier est plus près de la nature, source éternelle de l'art; il a vécu au milieu d'elle, il en a senti les rigueurs et les tendresses. De plus, il est par éducation plus adroit, plus physique, — j'allais dire : plus sauvage. J'emprunte encore à M. Grosse cette observation que, chez les primitifs, les peuples chasseurs sont plus artistes que les peuples agriculteurs ; leur main est plus habile, leur œil mieux exercé. C'est ce qu'il faut encore aux artistes de notre temps : une main agile et un œil vif, toujours aux aguets, ou une oreille sensible. Les dons physiques sont, comme jadis, le ressort indispensable de leur talent.

On dira : Et l'imagination? Et l'inven-

tion ? Et le rêve où l'esprit s'absorbe et oublie tout le reste ?

Faisons-leur la part aussi large que possible, car le domaine de l'artiste s'est agrandi sans fin. Il regarde, et tout lui est ravissement. Une fleur, un reflet sur une épaule nue, une lumière dans la nuit, un coin de nappe sur une table sont sa proie. S'il veut, il fixe à jamais et rend éternels les traits périssables d'un être humain. S'il veut, il évoque le passé et, comme un magicien, il fait revivre des hommes qui dorment depuis des siècles sous la pierre. Il rêve, et à son commandement les nymphes aux cheveux d'or viennent s'étendre à l'orée des futaies rousses d'automne, les ægipans dansent dans les Iles fortunées. Il pense, et sa philosophie s'ordonne en larges décors où la vie de l'humanité passe et repasse, miraculeusement muée en formes blanches et sereines. Il monte encore; il incorpore l'âme elle-même ; dans les ténèbres de l'être, il saisit la pensée, la tendresse, la maternité à la fois souriante et douloureuse. Rien ne l'arrête, il échappe au monde matériel, il est le « surhomme », il est dieu — et il est esclave toujours, parce que sa royauté est faite d'un réseau de liens que jamais volonté humaine n'a brisé.

Pour mesurer la force de cette servitude, il suffirait de prendre l'œuvre des plus grands génies. Duquel pourrons-nous dire qu'il fut indépendant, au sens absolu du mot, et qu'il a fui le monde réel, pour se créer un monde à lui, chimérique et dédaigneux de la vérité? Le dirons-nous de Phidias, qui, pour nous, incarne l'Athènes de Périclès ? Des imagiers dévots de nos cathédrales, en qui l'âme inquiète et mystique du moyen âge transparaît si vivante ? De Michel-Ange, dont la *Nuit* accablée dit les tourments du patriote florentin ? De David et de ses aigles tournoyant autour de l'Empereur ? De Delacroix et de ses *Croisés,* où palpite tout le romantisme d'Hugo ? Des paysagistes de 1830, qui découvrent, après Chateaubriand et Lamartine, le mystère et la mélancolie des champs ? L'art, un rêve, un mensonge, un monde factice opposé au réel ? Il est, au contraire, comme un décalque de la société où l'artiste a vécu, et si, par miracle, un grand peintre revivait dans un autre siècle que le sien, on le verrait, sans aucun doute, produire des œuvres complètement différentes. C'est pourquoi l'historien, là où les textes et les faits lui manquent, fait appel aux œuvres d'art pour lui expliquer la réalité d'autrefois.



LE MONT DES ARTS.


'AFFAIRE est jugée. Il est très probable, il est certain, que l'acropole Maquet ne s'élèvera pas à l'emplacement de la bonne vieille *Montagne de la Cour,* si pleine de vie et de mouvement.

Il y a quelques années, quand furent connues les premières conditions dans lesquelles on se proposait d'élever cette œuvre gigantesque, des polémiques surgirent entre les représentants des deux écoles : celle de l'art classique et celle de l'art national, celle de l'art arbitraire et celle de l'art rationnel. M. Ch. Buls mena alors une belle campagne en faveur de nos principes d'art traditionnels. Rien n'y fit. La voix des critiques les plus compétents ne fut pas entendue. Après l'étude des projets, une maquette en fut exécutée, que les pouvoirs publics eurent la bonne inspiration de soumettre à l'examen du public. On sait que la condamnation fut sévère et presque unanime.

La pauvreté, la banalité de la conception ne trouvèrent pas grâce, malgré certaines élégances. L'arbitraire des formes parut comme la cause principale et voulue des difficultés à résoudre. On constata que le projet ne tenait compte ni du sentiment national, ni du cadre, ni des matériaux.

Ce dernier point fournit l'occasion d'un débat au Parlement. Les droits de la pierre belge y trouvèrent des avocats chaleureux et compétents, notamment dans la personne de deux techniciens, MM. Verhaegen et Hubin. Mais la discussion prit plus d'ampleur encore et l'on vit se traduire au Parlement toutes les formes du sentiment public. Le projet sombra tout entier dans la séance du 25 mars, quand un ordre du jour, voté à l'unanimité, décida que le travail ferait l'objet d'une étude nouvelle :

« La Chambre, considérant les difficultés d'exécution et la dépense du projet proposé pour le Mont des Arts et le peu d'approbation qu'il rencontre, prie M. le ministre de vouloir bien faire faire une nouvelle étude en tenant compte dans une large mesure des desiderata exprimés à la Chambre quant à l'emploi des matériaux nationaux, et passe à l'ordre du jour. »

Depuis lors, à l'occasion de la discussion du budget extraordinaire, des déclarations ont été faites d'où il appert que le projet de M. Maquet est définitivement abandonné.

C'est un résultat dont les partisans de l'art national peuvent s'énorgueillir. Sa portée ne fait point de doute : il s'agit bien d'une victoire remportée sur l'art classique. Il suffit de lire, pour s'en convaincre, certaines déclarations faites à la Chambre.

Nous avons cru qu'il serait intéressant de présenter à nos lecteurs la question du Mont des Arts, d'après les discours prononcés au Palais de la Nation. Nous reproduisons donc certains passages de ces discours, sans toutefois observer rigoureusement l'ordre dans lequel ils ont été prononcés, mais en les classant au mieux de l'argumentation. Nous avons volontairement laissé de côté la question économique en tant qu'elle est étrangère à l'architecture.

A. — Les Matériaux.

Le Mont des Arts doit être, avant tout, un monument national ; il doit l'être dans ses matériaux.

La question de principe a été parfaitement posée par M. Boël :

Lorsque, en décembre 1906, je demandais à M. le ministre des Travaux publics s'il entrait dans ses intentions d'imposer l'emploi de la pierre belge dans les monuments nationaux, il me répondit :

« Le devoir de l'architecte consiste avant tout à faire usage des matériaux qui répondent le mieux aux exigences de la *solidité* et de l'*esthétique*. »

I

... *La solidité ?* Mais il suffit de lire le rapport de l'honorable M. Dallemagne pour être convaincu de la supériorité de la pierre belge sur la pierre blanche de France. Ce n'est évidemment pas M. le ministre, ni moi non plus, du reste, qui pouvons être experts en cette matière. Nous n'avons, l'un et l'autre, qu'à nous incliner devant l'avis des spécialistes et des savants qui ont proclamé cette supériorité.

La commission de 1867 s'est prononcée dans ce sens et avec elle MM. Marcq et Malécot, ingénieurs des ponts et chaussées, M. Cloquet, professeur à l'université de Gand, M. Combaz, professeur à l'école militaire, et il y a quelques jours, M. Boileau, professeur à l'école des beaux-arts de Paris [1].

Enfin le rapport de la section centrale présidée par M. Dallemagne rappelle les expériences de résistance qui ont été faites par M. Berger, administrateur-inspecteur des ponts et chaussées; par M. Dapsens et au banc d'épreuve de Malines. D'après ces essais, la résistance de la pierre belge à la compression varie entre 748 et 1,000 kilogrammes, tandis que la résistance de la meilleure pierre de France va de 205 à 493 kilogrammes par centimètre carré.

Ces chiffres sont concluants.

D'autre part, les analyses faites par M. l'expert chimiste Bourdeaux et par M. Masset, directeur du laboratoire à la pharmacie centrale du génie militaire à Anvers, établissent que la pierre blanche est plus poreuse que la pierre bleue et beaucoup moins résistante à l'humidité et la gélivité.

Rien, messieurs, n'est venu infirmer les résultats de ces expériences scientifiques, qui démontrent péremptoirement que la pierre belge offre des garanties de solidité que la meilleure pierre de France ne peut donner.

II

Messieurs, j'imagine que ce n'est pas dans des considérations *esthétiques* que le gouvernement puisera les derniers arguments contre la pierre belge. Il n'est pas de domaine qui offre un champ de discussion plus varié et plus original que celui de l'esthétique : chacun apprécie et juge à sa façon.

Je ne songerai jamais à faire un grief à M. le ministre de s'inspirer de ses goûts personnels lorsqu'il construit pour son compte. Mais je lui conteste ce droit lorsqu'il agit en qualité de mandataire du pays, dépositaire de sa dignité et gardien de ses intérêts.

Ici les lois de l'esthétique sont celles de l'art national, et l'art national est celui qui est à la fois l'incarnation éloquente de notre nature et le reflet vivace de notre âme. C'est ainsi que l'Egypte, la Grèce, l'Italie, terres classiques de l'architecture, comprennent l'esthétique.

C'est la nature qui régit l'art, dont le dernier effort consiste, comme l'a dit un écrivain français, à se confondre avec elle.

1. A l'occasion du Congrès international d'architecture tenu à Bruxelles en 1897, la Société des architectes français publia, par la plume de son secrétaire principal, M. Boileau, un compte rendu de son excursion artistique, et l'on est heureux de lire ce qu'il écrit de l'emploi des pierres dures en architecture :

« C'est surtout, dit il, par l'emploi judicieux et intelligent de leur granit que les constructeurs belges arrivent à trouver dans toutes leurs œuvres l'accent d'un style véritablement propre à leur aimable pays. »

Nous, Belges, comment pourrions-nous mieux exalter les richesses naturelles de notre pays, traduire l'esprit industrieux et robuste de notre race, marquer ses tendances artistiques que par l'emploi de ces richesses naturelles incomparables et au moyen du concours d'artistes qui, au lieu de copier servilement le voisin, auront le génie d'adapter leur talent aux exigences de la nature et du sentiment national ?

L'architecture, a dit de Custine, est la physionomie des nations. Rien n'est plus vrai, messieurs, car il n'est pas un grand monument qui n'apparaisse dans l'histoire comme le sceau particulier d'une époque et d'un peuple.

Voilà, messieurs, ce que j'entends par les exigences de l'esthétique.

Je ne crains pas d'affirmer que, sous ce rapport, la pierre belge ne peut être remplacée par aucune autre et que ce serait véritablement mépriser le sentiment national que de continuer les errements du passé.

M. de Smet de Naeyer nous a parlé du devoir de l'architecte qui consiste à examiner les garanties de solidité et d'esthétique des matériaux.

Aujourd'hui l'architecte et le gouvernement sont fixés sur ces points. Si l'architecte ne l'est pas encore, c'est que son art ne peut s'harmoniser avec le milieu où il doit l'exercer.

❧ ❧

L'argument de sentiment a été formulé très spirituellement par M. Mabille :

Il y a des siècles que nos pierres nationales ont été employées en Belgique et les monuments subsistent toujours. En sera-t-il de même des édifices construits en pierres blanches ? Que seront-ils dans quelques années ? Heureuses les pierres qui n'ont pas d'histoire !

Nous savons encore ce qui s'est passé à la Bourse de Bruxelles. Elle venait d'être construite et, un beau jour, les Bruxellois furent étonnés de voir badigeonner de silicate tout le bâtiment, tout, jusqu'aux deux lions : celui qui, la tête basse, symbolise la baisse, et l'autre à l'air altier, qui personnifie la hausse. Il avait fallu tout silicater pour rendre au monument un peu de blancheur et de solidité !

Dans ces conditions, quelles raisons pourra-t-on donner pour justifier la supériorité qui serait accordée à la pierre blanche sur la pierre bleue, dans la construction d'un palais grandiose édifié à la glorification de l'art belge ?

Il semble que rien ne devrait y entrer qui ne fût belge, ni une pierre, ni un clou. Ce devrait être l'œuvre du génie belge, le reflet de notre vieille architecture belge, l'exemplaire artistique et unique de toutes les richesses que recèle notre sol belge.

... Il ne faut pas qu'on puisse, à l'occasion du Mont des Arts, rééditer la chanson qui salua l'érection de la colonne du Congrès.

On avait, alors aussi, réclamé l'emploi de matériaux belges. Mais on objecta que cette colonne devant défier l'action du temps, des matériaux étrangers pouvaient seuls convenir ! Nous pouvons savoir, dès à présent, dans quel état la colonne se présentera aux siècles futurs !

A cette époque, on était encore frondeur, à Bruxelles, et le soir, on s'en allait chantant dans les rues des couplets flamands, dont je ne puis, hélas ! vous donner qu'une traduction :

Colonne du Congrès rien de toi n'est de nous !
Tes pierres ne sont pas de nous,
Tes bronzes ne sont pas de nous,
Et toi, pourtant, tu es de nous,
Car tu es faite avec nos sous.

❧ ❧

Rien de plus juste cependant que l'emploi des matériaux belges. M. Verhaegen a montré que la pierre belge, en général, mérite la première place :

Trois qualités, messieurs, sont nécessaires à la bonne pierre de façade et peuvent être exigées :

La première est celle de la résistance : résistance à l'écrasement et résistance aux intempéries.

La deuxième qualité, c'est la couleur.

La troisième, c'est le caractère artistique.

Je vais examiner rapidement si ces trois qualités se rencontrent dans nos pierres belges.

La première est la résistance à l'écrasement. L'honorable M. Mabille, bien que n'appartenant pas à la corporation des ingénieurs, a parfaitement établi, mardi dernier, que la résistance à l'écrasement de la pierre belge est hors de toute comparaison avec celle de la pierre française, même avec celle de la meilleure pierre utilisée en Belgique, la pierre d'Euville. Or, cette résistance à l'écrasement est d'une grande importance pour les constructions, car les angles notamment se conservent beaucoup plus longtemps lorsque la résistance à l'écrasement de la pierre est plus grande. D'autre part, la résistance à l'écrasement a pour conséquence une grande dureté de la pierre et une imperméabilité plus complète. Ceci apparaît à tous les yeux. Il suffit de se rendre sur les chantiers de la nouvelle école militaire ou sur ceux du palais du Roi pour constater que les ouvriers ont raison de la pierre française d'Euville au moyen d'un simple rabot dont l'usage peu harmonieux déchire les oreilles en même temps qu'il égalise les surfaces plates des pierres déjà mises en place. La pierre belge ne se laisse pas attaquer par le rabot, il faut employer le ciseau et frapper fort et longtemps.

Il faut, en outre, que la pierre présente une résistance suffisante aux intempéries. Ici nous n'avons pas besoin de notions scientifiques. Il suffit de considérer les exemples qui se trouvent autour de nous. Voici, tout d'abord, la colonne du Congrès qui a été érigée pour rappeler le vingt-cinquième anniversaire de l'indépendance nationale. Les soubassements, en pierre bleue sont parfaitement conservés, je l'ai constaté aujourd'hui même. Les pierres en sont commes neuves, elles sont de couleur claire et absolument intactes. Bref, elles ont admirablement traversé la période qui nous sépare de la construction. La partie supérieure, au contraire, qui est en grès d'Herzogenrath près de Cologne, est aussi noire qui si on l'avait badigeonnée avec du noir de fumée ; les joints sont fortement endommagés, des morceaux de pierre tombent et il faudra sous peu de grosses réparations à ce monument national, bien qu'il ne soit pas ancien.

Le palais de justice de Bruxelles est un monument qui a coûté au pays des sommes considérables. On y a employé d'excellentes pierres françaises ou, du moins, des pierres qu'on croyait devoir être excellentes. J'en parle avec un souvenir tout personnel : j'étais, en 1869, élève à l'école des ponts et chaussées de Gand et j'ai été envoyé en mission sur les travaux de construction du palais de justice de Bruxelles.

Les soubassements y ont été faits pour partie en pierres belges et pour partie en pierre des carrières de marbre de Comblanchien, une pierre d'une grande dureté.

Mais voici que, sous notre climat, cette pierre a subi les conséquences de sa structure géologique; elle comporte, en effet, des limés terreux qui se maintiennent en France, grâce au climat, mais qui, dans notre pays, gonflent sous l'action de la gelée et de l'humidité et font éclater la pierre.

J'ai ramassé moi-même, aux abords du palais de justice, des fragments de soubassement et de balustres en pierre de Comblanchien.

En outre, monsieur le ministre, voyez les marches du grand escalier d'accès du palais, également en pierre de Comblanchien. Cet escalier a trente-cinq ans d'existence et d'ici à fort peu de temps vous aurez à le refaire.

J'ajoute, monsieur le ministre, que, quand vous referez cet escalier, vous ordonnerez bien certainement son exécution en pierre belge et non plus en pierre française.

Au palais de justice de Gand, on est occupé en ce moment même à enlever, à grands frais, des chambranles et des seuils de fenêtre, des cordons et des corniches en pierre française. Les débris qui arrivent jusqu'au sol sont dans un état désastreux, lamentable et sont bons à jeter à la voirie. C'est là encore un travail exécuté en pierre française, sous les auspices du gouvernement, travail qu'il faut aujourd'hui refaire à grande peine.

Regardez aussi, messieurs, la façade du palais des Académies, à Bruxelles. Les parties de ce

monument qui ont été exécutées en pierre bleue belge sont en excellent état ; les parties exécutées en pierre étrangère sont extrêmement endommagées et devront être refaites ou profondément restaurées sous peu.

Les hôtels de ville de Louvain et d'Audenarde, deux chefs-d'œuvre de l'architecture civile belge, ont été restaurés, il y a quelque quarante ans, en pierre française. Or, que voyons-nous en ce moment ? On défait ces restaurations, on jette à la voirie les pierres que l'on avait coûteusement travaillées et placées il y a quarante ans et l'on recommence le travail !

L'église de Laeken est également construite en pierres françaises. Son état est lamentable et, en ce moment même, on s'occupe d'en faire la restauration et, partiellement, la reconstruction. Les saillies y sont très endommagées.

L'église collégiale d'Ypres a été restaurée, il y a trente ou quarante ans, en pierres françaises d'Avesnes. Aujourd'hui, il faut refaire le travail, des restaurations énormes sont nécessaires.

En revanche, messieurs, les très nombreux monuments qui couvrent notre sol national et qui ont été édifiés en pierres belges de diverse nature, — pierre de Gobertange, de Baelegem, petit granit, pierie de Tournai, grès, pierre de Meuse, voire même en briques, — sont parfaitement conservés et ont pu traverser les siècles. J'aurai l'occasion de vous en citer quelques-uns tout à l'heure.

Mais on dira peut-être qu'il ne faut pas être absolu, qu'il y a de bonnes pierres françaises et de mauvaises pierres belges. Je ne le conteste pas !

On peut traduire cette formule par une autre, en disant qu'il y a, dans presque toutes les carrières, de bons bancs et de mauvais bancs.

Quand nous employons des pierres belges dans nos constructions, la surveillance des carrières est possible. Il est très aisé aux ingénieurs chargés de mettre en œuvre des pierres belges de se rendre aux carrières ou d'y envoyer des délégués et de s'assurer que les pierres destinées aux monuments à édifier proviennent des bons bancs et non des mauvais. Au contraire, cette surveillance est impossible quand on se fournit aux carrières étrangères.

L'honorable M. Mabille s'est fait l'organe d'une affirmation qu'il a trouvée dans une revue technique. Il nous a dit que l'architecte chargé de la construction du Mont des Arts, M. Maquet, trouve la pierre belge mauvaise. Eh bien, je n'hésite pas à dire, messieurs, que, si vraiment cet artiste a tenu ce propos, il ne mérite pas la confiance du ministre des Travaux publics comme constructeur.

Dans ce cas, je demande que l'administration des ponts et chaussées soit adjointe à cet artiste pour exécuter la construction dans de bonnes conditions. Cela s'est fait bien des fois à ma connaissance.

L'administration des ponts et chaussées, qui renferme des ingénieurs capables et qui connaissent, eux, la pierre belge et l'apprécient à sa valeur, a adjoint fréquemment aux architectes des ingénieurs pour l'exécution de certaines constructions à caractère artistique. Si M. Maquet déclare d'une façon générale que la pierre belge est mauvaise, je le répète, il ne mérite pas la confiance du gouvernement au point de vue de la construction, car il fait preuve d'une ignorance que l'on ne peut méconnaître et qu'il faut redouter.

A l'école des ponts et chaussées, que j'ai fréquentée il y a quarante ans, un de mes professeurs, un ingénieur extrêmement distingué, feu M. Boudin, nous enseignait ce qui suit à propos de la qualité des pierres de taille. J'emprunte ce texte au cours de technologie des professions élémentaires, écrit par le professeur, qui était inspecteur général des ponts et chaussées :

« Les pierres françaises sont loin d'offrir la résistance et l'inaltérabilité des petits granits, dont on ne trouve l'équivalent qu'à d'assez grandes distances des frontières ; bien choisies, elles peuvent néanmoins fournir de bons matériaux de construction. Seulement le choix en est des plus difficiles, surtout en ce qui concerne les pierres blanches, dont les carrières fournissent souvent des produits de qualités très diverses, selon les bancs exploités. »

C'est précisément ce que je vous disais tout à l'heure : il y a dans les carrières de bons et de mauvais bancs.

On oppose à l'emploi des pierres belges quelques objections que je veux relever rapidement. On prétend que la pierre belge offre beaucoup de limés terreux, qu'elle a souvent une texture schisteuse, en un mot qu'elle ne se conserve pas en bon état.

Cela se voit quelquefois, je le reconnais, mais il y a des exemples très nombreux qui prouvent que le contraire est surtout vrai pour les pierres belges choisies dans les bons bancs des carrières.

On a beaucoup critiqué, à ce point de vue, les pierres de la Meuse, prétendant que, dans cette région de notre pays, il n'y a pas de bonnes pierres à trouver. J'ai visité, il n'y a pas longtemps, la collégiale de Huy. Elle est construite en pierres de la Meuse et elle est dans un état de conservation admirable.

Qu'est-ce que cela prouve ? C'est que les constructeurs ont fait une œuvre durable en utilisant la pierre de la Meuse. On m'assure qu'il y a aujourd'hui encore des bancs aussi bons que ceux d'alors et qu'on en est revenu à construire aujourd'hui en pierre de Meuse des monuments qui seront durables.

On dit aussi que les défauts se dissimulent facilement dans la pierre belge au moyen de pièces habilement insérées et qu'il est impossible de découvrir celles-ci même en arrosant la pierre à grande eau. Il en est de même, messieurs, de la pierre française. Mon expérience m'apprend que, dans les pierres françaises, il est tout aussi difficile de découvrir les défauts dissimulés au moyen de pièces rapportées. Une bonne surveillance exercée à la carrière suffit pour se préserver de cet inconvénient.

On dit aussi que, dans les parties sculptées, il y a des masses tout entières de pierre qui apparaissent sombres et peu dessinées. A cet égard, je ne puis que m'en référer à la citation faite, il y a quelques jours, par mon estimé collègue, M. Mabille. M. Boileau, secrétaire de la Société des architectes français, parlant au nom de ses collègues, a exprimé un avis diamétralement opposé à celui de nos critiques belges. Et comme je vous le disais tout à l'heure, j'énumérerai dans peu d'instants quelques monuments belges qui justifieront pleinement l'avis de M. Boileau. Il suffit de regarder autour de soi et d'ouvrir les yeux pour voir que la pierre belge, au point de vue des qualités artistiques, est aussi avantageuse que la meilleure pierre française.

On dit encore que les pierres belges se brisent lorsqu'elles sont placées en saillie. Cela est parfois vrai et la chose est arrivée notamment à plusieurs de nos hôtels ministériels. Des morceaux de corniche sont tombés ; mais il ne faut pas oublier que ces hôtels ont été construits vers la fin du XVIIIe siècle, au moment où l'on utilisait les bancs de ciel, c'est-à-dire les mauvais bancs, que l'on rencontre d'abord quand on ouvre des carrières. On a trouvé parfois des pierres belges gélives : cela ne prouve rien contre la pierre belge en général. Il suffit, je le répète, de faire un choix judicieux des carrières et des bancs.

M. Monville. — Les mêmes accidents se produisent pour les pierres d'Euville et même beaucoup plus.

M. Verhaegen. — C'est ce que je viens de dire tout à l'heure. Il y a des pierres françaises qui n'offrent pas de résistance du tout à la gelée et à l'humidité, même parmi les bancs d'Euville.

M. Monville. — Pour s'en convaincre, il suffit d'aller voir ce qui se fait au palais du Roi. On est obligé d'y mettre des pierres d'Euville dans une espèce d'écrin, de mettre du zinc ou du plomb sur les parties saillantes.

M. Verhaegen. — C'est là une très bonne précaution, mais elle indique que la pierre d'Euville n'inspire pas toute confiance quand il s'agit de l'employer pour les saillies.

On dit enfin que la pierre belge est d'aspect triste, sombre, noirâtre ; qu'elle donne aux monuments l'aspect de prisons.

Cette objection ne résiste pas à l'examen. Je vais, au surplus, en venir à l'instant au caractère artistique de la pierre belge comparée à la pierre française.

J'espère pouvoir démontrer que nous n'avons aucune raison de nous méfier de la pierre belge. *(A suivre.)*

VARIA.

ENSEIGNEMENT PROFESSIONNEL.

VOICI LA SECONDE ANNÉE QUE l'Office des métiers, de Stuttgart, fait l'annonce d'un concours général pour tous les métiers du bâtiment, préalable à une exposition. Le succès du premier concours a été considérable. Nous avons fait connaître son programme [1].

L'Office, tenant compte de la diversité des besoins et des modes de production, répartit ses primes en deux catégories : celle des objets modestes, tels qu'on en trouve l'emploi dans les constructions simples, et celle des choses plus chères et plus compliquées, qui exigent un plus grand luxe ou un confort plus développé.

Le jury classe d'après les qualités d'exécution et d'après l'exactitude du calcul du prix de revient, ce qui est fort bien. Mais le programme impose les dessins des objets à exécuter (ils proviennent en partie d'un concours préalable entre dessinateurs). Ce serait une faiblesse, s'il ne fallait tenir compte de l'incapacité actuelle des artisans à composer eux-mêmes leurs travaux. Ceux qui le peuvent sont admis au concours entre dessinateurs. Cette organisation tient donc compte des deux éléments, la composition et l'exécution, en les séparant. Mais sans doute espère-t-on, un jour, les conditions générales s'étant améliorées, pouvoir les réunir [2].

Chaque envoi, anonyme jusqu'après la décision du jury, doit être accompagné d'un pli expliquant comment le travail a été exécuté, quels sont les frais généraux du concurrent et comment il fixe le prix de revient de l'objet.

1. Voyez *Bulletin*, 6e année, p. 376.

2. En 1907, une belle exposition a eu lieu, à Etterbeek, organisée par le Patronage Saint-Jean Berckmans. Le travail du jury a été très ardu et quasi impossible. Nous avons alors préconisé pour l'avenir, la méthode suivie pour les concours du Wurtemberg.

Des primes de 300 marcs sont attachées à chaque concours.

Voici maintenant le détail du programme. Il est à comparer avec celui de l'année précédente :

Dans le premier groupe, objets simples, il y a dix concours : pour les *charpentiers*, une porte de jardin ; pour les *fabricants d'escaliers*, les marches d'amorce avec poteau d'appui et rampe ; pour les *tailleurs de pierre*, un seuil complet d'entrée de maison ; pour les *menuisiers*, une porte de rue ; pour les *vitriers*, un vitrail mis en plomb ; pour les *ferronniers*, un support de corniche ; pour les *chaudronniers*, un chaudron de ferme ; pour les *tourneurs*, une gouttière en bois ; pour les *plafonneurs*, une frise à deux plans avec ornements à la main ; pour les *peintres*, un projet de peinture d'un mur avec porte.

Dans le groupe des objets où un certain luxe est autorisé, il y a également dix concours : pour les *charpentiers*, un assemblage apparent ; pour les *fabricants d'escaliers*, même chose que ci-dessus en style riche ; pour les *tailleurs de pierre*, une loggia en pierre ; pour les *menuisiers*, une porte sculptée ; pour les *vitriers*, une fenêtre ovale avec sujets ; pour les *ferronniers*, une petite gouttière apparente forgée ; pour les *tourneurs*, des montants de rampe ; pour les *plafonneurs*, un angle de plafond ; pour les *peintres*, un projet de façade polychromée avec sujets.

Seuls les patrons établis dans le métier et leurs compagnons peuvent prendre part au concours et à l'exposition.

L'Office wurtembourgeois remplit ainsi sa double mission en faveur des artisans : créer, par l'émulation, une élite dans les métiers ; faire l'éducation des consommateurs en leur donnant des modèles sérieux et des prix de revient loyaux.

C'est la façon la plus intelligente de détrôner la camelotte et de susciter l'art.

Les nouvelles pièces de 25 centimes en nickel viennent d'être émises. Elles ne sont ni plus ni moins que la reproduction à plus grande échelle des pièces de 5 et de 10 centimes. Et il semble que tous leurs défauts se sont trouvés grossis en proportion.

Rarement nous avons eu une monnaie plus banale, plus pauvre d'invention, plus dépourvue de caractère. Pour sa défense, on invoque une difficulté prétendument invincible : la perforation du centre de la pièce. Allez donc, disent quelques-uns, décorer un disque troué ! Parfaitement, il y a moyen d'orner une telle surface, mais à la condition d'oser faire montre d'originalité et de posséder assez de sens décoratif. Certaines monnaies orientales sont perforées et parfaitement ornées.

Nous voudrions faire la preuve de ce que nous avançons en mettant sous les yeux quelques projets de pièce perforée de 25 centimes, en nickel. Peut-être l'un ou l'autre de nos lecteurs sera-t-il tenté de faire cette démonstration. Le *Bulletin* publiera volontiers les bons projets qui lui parviendraient. Ils devront être dessinés à l'encre de Chine sur papier blanc.

Spectator.



Sur le terrain de l'art liturgique, les esthètes catholiques luttent depuis longtemps pour le remplacement de la chasuble romaine, si disgracieuse, si irrationnelle, par l'une des variétés de l'ancienne forme dite gothique [1]. Au point de vue artistique, la matière ne comporte pas de discussion : entre les « caisses de violon », placards raides, informes, et prêtant, malheureusement, au grotesque dans une matière où la dignité est qualité primordiale, et entre les vêtements anciens, souples, aux plis gracieux et nobles, aucun homme de goût et de bon sens ne peut hésiter. Mais on trouve quelques contradicteurs sur le terrain pratique. D'aucuns appréhendent le poids et « l'encombrement » des draperies, et les chasubles « rognées » leur paraissent offrir plus de commodité. Erreur de fait, que quelques bons exemples de chasubles gothiques ont parfaitement réfutée. Le vêtement le plus pratique est assurément celui qui s'adapte au corps comme le ferait un manteau, à la condition toutefois que la charge des ornements n'empiète pas sur les limites raisonnables. Or, la surcharge d'ornements n'est à craindre, si on veut bien comprendre les choses, que pour les vêtements exceptionnels, en dehors des usages journaliers.

La grande difficulté vient des Rubriques, qui consacrent la forme romaine. La valeur des dispositions de ce genre peut se juger à leurs origines mêmes. L'histoire de l'ornement ecclésiastique se charge parfaitement de faire la preuve de la respectabilité de la chasuble gothique. Aussi est-ce avec raison que des artistes catholiques ont combattu pour faire rendre à cette forme son droit de cité. Ils y sont parvenus en grande partie. Les oppositions sont tombées les unes après les autres. Les autorités diocésaines se sont ralliées presque toutes à la grande chasuble, et nous avons le bonheur de posséder aujourd'hui en la personne du cardinal Mercier un éminent archevêque qui officie chaque jour revêtu de la belle chasuble à plis. L'exemple venant de si haut ne peut qu'encourager chacun à le suivre.

Il est fâcheux que certain recul corresponde à cette avance. Nous apprenons que Mgr Bourne, archevêque de Westminster, s'oppose à l'emploi de la chasuble ancienne, que les liturgistes anglais avaient réintroduite avec succès depuis Pugin. Beaucoup d'églises anglaises font remanier leurs belles chasubles pour les ramener à la laide forme romaine.

C'est un exemple regrettable de la tactique, probablement malhabile, que semblent avoir adoptée les catholiques anglais. Elle a pour but de se distinguer, désavantageusement hélas ! des ritualistes anglicans [2].

G. Dy.

1. Voyez *Bulletin*, 4e année, p. 104.

2. Voyez, à ce sujet, 6e année, p. 109, note.

POUR PRÉVENIR ET POUR CORRIGER DIFFÉRENTS ABUS ARTISTIQUES dans les églises italiennes, comme, par exemple, l'introduction d'horreurs modernes à côté des chefs-d'œuvre anciens, ou la « restauration » des peintures murales faite sans goût, etc., le cardinal secrétaire d'Etat a décidé l'institution, dans chaque diocèse d'Italie, d'une Commission pour l'entretien des objets d'art et des documents conservés dans les églises. Cette Commission fonctionne déjà dans le diocèse d'Ascoli-Piceno et, pour en faciliter les opérations, l'évêque a adressé à son clergé une circulaire contenant une suite de questions, dont les réponses devront être retournées avec les photographies des objets décrits. Entretemps, la Commission diocésaine a rédigé quelques « règles pratiques » pour le clergé ayant sous sa garde des documents et des objets d'art.

Les lavages, réparations et vernissages des tableaux, détrempes et fresques sont défendus, ainsi que le nettoyage, à la pierre-ponce ou par d'autres procédés des statues, bas-reliefs et marbres de tous genres. La redorure et la réargenture d'objets antiques en métal (chandeliers, encensoirs, reliquaires, etc.) sont défendues, à moins d'autorisation. Il est interdit de changer ou de réparer les anciennes broderies, dentelles, etc., sans consultation des personnes compétentes et sans autorisation préalables.

L'usage et l'introduction, pour dévotion publique, de statues faites de mannequins habillés d'étoffe sont absolument défendus. Toutefois, si les images de cette nature qui sont en usage ne sont pas trop laides, elles peuvent être encore tolérées pour quelque temps. L'exhibition de chromos de qualité commune est interdite. L'introduction dans les églises, pour vénération publique, de nouvelles statues, images, peintures, etc., sans permission de la Commission, est sévèrement défendue ; ces objets doivent d'abord être présentés à la Commission, au moins en dessin ou photographies. Les fleurs naturelles doivent être préférées pour orner l'autel ; les fleurs artificielles ne sont autorisées que pour autant qu'elles ne soient pas indignes du sanctuaire et de la table sainte. Il n'est pas permis d'attacher aux statues, aux tableaux ni à leurs cadres des ex-voto ou autres ornements (bijoux, chaînes, colliers, boucles d'oreilles, etc.). Dans les endroits où il s'en trouve actuellement, il faudra les enlever immédiatement avec soin. Les bénitiers doivent être vidés au moins deux fois par mois et, avant de renouveler l'eau bénite, il faudra les laver avec de l'eau bouillante contenant une solution de sublimé corrosif à 1 p. m. Les fidèles doivent être informés, à la fois verbalement et par des notices appropriées affichées à des endroits visibles, que le respect pour la maison de Dieu, la décence et l'hygiène défendent d'expectorer dans les églises, etc.

Parmi ces instructions, il en est quelques-unes qui auraient leur raison d'être également ailleurs qu'en Italie. C. B.



LE MONT DES ARTS [1].



IL importe de se souvenir, a continué M. Verhaegen, que la pierre extraite du sol ne paraît offrir tous ses avantages et notamment celui de la résistance aux influences climatériques que dans la région où elle est née, c'est-à-dire là où elle a été extraite du sol.

Je viens de vous parler, messieurs, des pierres de France et notamment du marbre de Comblanchien, pierre superbe et d'une grande dureté. Allez voir cette pierre mise en œuvre au Palais de Justice de Bruxelles et vous serez de mon avis : on n'emploiera plus cette pierre dans les constructions belges. Pourquoi ? Parce qu'en Belgique le marbre de Comblanchien ne résiste pas, comme en France, aux influences du climat. En France, cette pierre résiste de même que la pierre de Tonnerre, que celle d'Euville, même que celle de Creil et de Savonnière. En Belgique, toutes ces pierres étrangères offrent des résultats lamentables, tandis qu'ailleurs elles se conservent parce que le climat n'est pas celui de notre pays ; il est moins brumeux, moins humide, moins soumis aux successions de gelées et d'humidité.

En Italie, le marbre employé à l'extérieur produit des effets merveilleux. Une patine chaude s'étend sur les ouvrages en saillie et donne aux monuments un aspect artistique. Il n'en est pas de même en Belgique, où le marbre se couvre de stries noires, sales, désagréables à voir, si bien qu'il n'est guère employé avec succès qu'à l'intérieur.

Nous constatons, en revanche, qu'en Belgique le petit granit, la pierre de Tournai, la pierre de Baelegem, la pierre de Gobertange, la pierre de Meuse, les divers grès et les briques elles-mêmes, qui sont, elles aussi, nées sur notre sol, résistent parfaitement aux intempéries de notre climat et traversent les siècles.

Pour ne vous citer en passant qu'un monument construit en ces derniers matériaux, en briques du pays, je rappellerai à l'honorable ministre l'admirable église d'Hoogstraeten, qu'il connaît évidemment puisqu'elle est située près d'Anvers. C'est un monument de grande allure, j'ose dire l'un des plus beaux monuments que nous possédions en Belgique. Ce monument, construit au XVe siècle et entièrement en briques, coupées de cordons de pierre blanche, est encore dans un état de parfaite conservation.

J'aborde, messieurs, le second point des qualités essentielles de la pierre : la couleur. Il faut, nous dit-on, pour le style Louis XVI, pour la Renaissance italienne, pour le style néo-grec, la pierre blanche qui prend une patine chaude, ambrée, superbe, dont le monument bénéficie.

Encore une fois, messieurs, prenons, si vous le voulez bien, quelques exemples autour de nous...

Je vous ai déjà signalé, à propos de la couleur, la colonne du Congrès, qui, franchement, ne plaide pas pour la pierre étrangère. De son côté, M. Mabille vous a cité la Bourse. Je voudrais bien savoir si la patine de la Bourse offre vraiment les charmes que l'on attend de la pierre française. Elle est recouverte d'un badigeon de silicate. Pourquoi a-t-on également badigeonné la façade de la Banque Nationale à Bruxelles ? Elle est en grès de la Moselle ; il faut croire qu'elle n'a pas non plus résisté au climat belge et qu'elle a eu besoin d'un badigeon de silicate. Pourquoi a-t-on dépensé 60,000 francs environ pour restaurer la façade du Palais du Midi, construite à Bruxelles en pierre française ? Cette construction est toute récente et, comme beaucoup d'entre vous, sans doute, je l'ai vue sortir de terre.

D'autre part, messieurs, jetez un coup d'œil, si vous le voulez bien, sur quelques-uns de nos monuments en pierre bleue belge : la merveil-

1. Voir *Bulletin*, no 10, p. 312.

leuse cathédrale de Tournai, l'hôtel de ville, les églises et la station de cette localité Ce dernier est un monument récent très intéressant, dû à l'architecte Beyaert.

La collégiale de Sainte-Waudru et l'hôtel de ville de Mons, la cathédrale et le palais des princes-évêques de Liége, la collégiale de Huy et, parmi les monuments récents, l'arcade monumentale du parc du Cinquantenaire, ne méritent-ils pas notre admiration? L'arcade est, tout entière, en pierres belges et, de l'aveu de tous, elle constitue un monument très réussi au point de vue du style et au point de vue du choix des matériaux. Ces monuments sont-ils d'aspect triste et sombre? Rappellent-ils des prisons? Non, pas le moins du monde. Et n'ont-ils pas pris une patine qui les a mis en valeur en même temps qu'ils offrent une conservation remarquable et qu'ils ont réussi, chose rare et précieuse, « à défier des ans l'irréparable outrage »?

Cette même question a été parfaitement traitée par M. Hubin, qui a eu raison d'invoquer, en débutant, sa qualité de tailleur de pierre et son expérience de trente ans :

Peu de pays sont aussi favorisés que le nôtre sous le rapport des matériaux de construction, et cependant chaque pays a à cœur de n'aller chercher à l'étranger que ce qui est absolument indispensable quand il construit un monument national et de chercher dans son propre sol les matériaux nécessaires à cette construction.

Nous en avons des exemples frappants en Hollande. Dans ce pays, j'ai vu des monuments magnifiques faits entièrement en briques. D'ailleurs, l'honorable M. Verhaegen en a cité quelques-uns en Belgique même, dans la Flandre anversoise.

En France, il y a beaucoup de pierres et les Français les emploient d'une façon très judicieuse. Ils ont mille fois raison.

Mais parce qu'on emploie beaucoup ces pierres en France, est-ce une raison pour nous les imposer en Belgique? Nullement. Ce qui est bon dans un pays peut être mauvais dans un autre.

Il n'y a pas seulement à tenir compte du climat, dont a parlé l'honorable M. Verhaegen, mais un motif bien plus grave a été indiqué par un des plus illustres architectes que la France ait possédés, Viollet-le-Duc.

Dans un de ses ouvrages, Viollet-le-Duc déplore la pratique actuelle du ravalement de la pierre, pratique indispensable quand on emploie la pierre française ailleurs qu'en France : Cette pierre est trop tendre pour être transportée taillée.

Viollet-le-Duc déplore cette pratique, parce qu'il a constaté que les pierres travaillées après avoir perdu leur eau de carrière ne résistent plus aux intempéries. Pourquoi? La réponse à cette question est très simple.

Ces pierres sont poreuses; elles prennent deux à trois cents grammes d'eau par décimètre carré. Quand elles sont dans leur carrière, elles sont imbibées d'eau. Le petit granit et les pierres belges en général, sauf les grès, n'ont pas d'eau de carrière parce qu'elles ne sont pas poreuses. Cette eau est une solution sursaturée de carbonate de chaux.

Il se conçoit aisément que l'eau qui séjourne dans les pores de cette pierre de carbonate de chaux, se sursature de ce carbonate. Quand les pierres sont sorties de la carrière et mises à sec, l'eau en sort lentement, entraînant avec elle le carbonate de chaux en dissolution, et celui-ci se dépose sur les faces extérieures en une très mince couche protectrice. Ce phénomène ne peut jamais se produire qu'une fois. Et, du moment que vous avez enlevé cette couche protectrice qui ne se reconstituera plus jamais, la pierre est poreuse et restera poreuse pour l'éternité; l'eau y entrera, subira les effets de la gelée, fera éclater les surfaces, s'émietter les arêtes et tomber la pierre.

Si vous voulez lire la page éloquente que Viollet-le-Duc consacre à ce phénomène, vous serez convaincus du danger que présente l'emploi des matériaux étrangers. Car vous voyez déjà que, même en supposant cette pierre bonne lorsqu'elle est employée sur place, il

suffit qu'elle soit employée au loin et qu'on soit forcé de la ravaler pour qu'elle perde ses qualités.

Je vous le disais tantôt, messieurs, nous sommes dans une situation anormale. Déjà lorsqu'il s'est agi de la construction du palais des beaux-arts à l'Exposition de Liége, j'ai interpellé à propos de l'emploi des matériaux étrangers qui, dès cette époque, me paraissait devoir être condamné.

On a fait valoir cent raisons pour passer outre à nos protestations.

Mais, depuis lors, des faits beaucoup plus graves se sont passés : malgré les réclamations des maîtres de carrières et des ouvriers belges, on a construit en matériaux étrangers la façade de l'école militaire, la façade du palais du Roi et voilà qu'on se prépare à construire de même le Mont des Arts.

Remarquez que, si l'on consent à introduire des matériaux belges dans ces monuments, il est bien entendu que ces matériaux ne seront employés que pour les endroits qui ne sont pas vus ou bien pour les cours intérieures. Si nous pouvions vivre assez longtemps pour voir le monument ainsi édifié une vingtaine d'années après sa construction, nos adversaires exulteraient, car ils nous démontreraient, par son exemple même, que la pierre blanche blanchit à l'air, tandis que la pierre du pays noircit.

Naturellement ! La pierre du pays, étant placée dans les cours intérieures, ne sera jamais exposée au soleil ni à la pluie. La pierre blanche, au contraire, étant, en général, très bien exposée à la lumière du soleil et à la pluie, va se patiner ou se blanchir en certaines parties. On nous dira alors : Voyez comme nous avions raison !

Mais si l'on veut placer la pierre belge et la pierre française dans des conditions d'égalité, si on les met au même endroit, on constatera que la pierre belge est plus claire que la pierre d'Euville.

Je ne parle pas même de la pierre de France en général, mais de la pierre d'Euville, telle qu'elle est employée au palais du Roi. En face de ce palais, une grille a été élevée il y a peu d'années avec des aubettes qui sont en pierre d'Euville, mais dont les soubassements ainsi que les bahuts des grilles sont en pierre bleue. Aujourd'hui déjà ces soubassements et ces bahuts sont d'une teinte beaucoup plus claire que les aubettes qui sont en pierre d'Euville. A mesure que le temps s'écoulera, la pierre bleue blanchira et s'éclaircira, tandis que la pierre blanche s'assombrira.

Mais on nous objecte...

Il y a d'abord l'argument de M. Maquet : La pierre bleue ne vaut rien ! C'est péremptoire, M. Maquet parle *ex cathedra*. M. Maquet était menuisier, paraît-il, dans sa jeunesse, ce qui lui donne la science nécessaire pour émettre sur la valeur des pierres un jugement définitif.

Eh bien, vous venez d'entendre M. Verhaegen, qui est ingénieur, qui est praticien, et il vous a dit, ce qui est la vérité même, que, dans tous les pays du monde et même dans toutes les carrières du monde, il y a de bonnes et de mauvaises pierres. Est-ce qu'on peut donc condamner toute une région ou même toute une carrière ? Evidemment non, puisqu'il y a de bonnes et de mauvaises pierres partout ; ce qu'il faut faire simplement, c'est prendre les bonnes.

Nous avons assisté, il y a un an, à une incroyable campagne de presse qui a agité tout le pays : un nez de console était tombé d'une console en pierre bleue du ministère ! Quand je vois des campagnes de presse menées de cette façon pour un incident tout à fait vulgaire, je sens que ce n'est pas le souci de bien construire ou d'employer de belles et bonnes pierres, que ce n'est pas le souci des intérêts du pays qui guide les auteurs de telles campagnes, mais bien tout autre chose.

Assurément il est arrivé que des morceaux de petit granit sont tombés des monuments et cela se produira encore. Le petit granit, pas plus que la pierre de Meuse, pas plus que la pierre d'Euville ou que n'importe quelle pierre du monde, n'est parfait et, le fût-il, il faudrait encore qu'il puisse casser à un moment donné, sans quoi on ne pourrait ni l'employer ni le remplacer.

Et, d'ailleurs, remarquez bien ceci : le fait qu'une pierre casse ne prouve rien contre cette pierre. Cela peut prouver tout autre chose : on peut d'abord l'imputer à l'architecte, qui a fait des profils ne convenant pas à la pierre : il a trop évidé, trop aminci à certains endroits ; on peut l'imputer également à l'entrepreneur, qui a mal placé la pierre et qui a fait supporter, par exemple, un balcon par une console exposée alors qu'il aurait dû le placer sur une partie mieux appuyée.

Enfin, tout cela ne signifie rien du tout. Car on ne fera pas au monde la meilleure construction avec les meilleurs matériaux sans qu'il n'y entre quelques pierres à défauts.

Pensez-vous que les pierres de France soient exemptes de défauts ? Mais pas plus que les pierres belges ! Il serait ridicule de s'imaginer ces choses-là. Les pierres françaises ont été soumises au cours de leur formation aux mêmes conditions de hasard que les pierres belges et il se trouve évidemment en elles des causes parfois peu connues de destruction, qui peuvent échapper à celui même qui les travaille, et qui ensuite présentent un certain danger.

On objecte — et il paraît que c'est la grande objection de M. Maquet — que la pierre bleue est sombre, qu'elle est triste, qu'elle n'a pas un aspect artistique.

Messieurs, sous ce rapport, il faut que je vous raconte une anecdote absolument véridique :

Un de ces esthètes en chambre, comme on en voit de temps en temps, écrivait dernièrement, dans un journal bruxellois, un article contre nos pierres belges et en faveur aussi de ces magnifiques pierres blanches françaises, et, par coïncidence, au moment où il écrivait cet article, il donnait quelques leçons à l'Extension universitaire de Huy, sur l'histoire de l'architecture. Et, par une série de circonstances que je n'ai pas à raconter, il se fait que j'eus l'occasion d'aller l'attendre à sa descente du train et de l'accompagner en ville jusqu'au théâtre où il donnait son cours.

En devisant nous arrivâmes à l'entrée du pont de Huy ; vous savez qu'on y jouit d'un assez joli panorama : la collégiale et le fort placés sur un rocher blanc ; par un ciel clair et sous le soleil, le rocher et le fort apparaissent d'une blancheur idéale et la tour de la collégiale est admirable.

Nous nous arrêtâmes un instant. Je me retournai vers le conférencier, je lui dis : Comme c'est beau et clair ! Oui, dit-il, c'est admirable et quelle chaleur de ton et de patine ! Eh bien, lui dis-je, c'est de la pierre du pays et même de la pierre qui n'a pas été très bien sélectionnée.

On s'est tout simplement contenté de faire usage des meilleurs morceaux qu'on a trouvés dans le rocher pour édifier la collégiale d'une part et, quelques siècles après, le fort, d'autre part. Ces monuments ont parfaitement résisté et, qui plus est, ils ont pris une patine merveilleuse.

Qu'est-ce que cela démontre ? Cela prouve tout simplement que l'une des conditions de conservation des pierres est que celles-ci soient employées sur place, là où elles se sont formées, là où elles ont, je pourrais dire, grandi, là où elles ont résisté.

C'est une expérience que la nature a faite elle-même. Depuis des milliers de siècles, un rocher a été exposé à toutes les influences climatériques et il a parfaitement résisté. Si je prends maintenant des blocs de ce rocher pour construire un monument, j'ai la certitude que celui-ci résistera bien longtemps, parce que les pierres dont il se compose ont fait leurs preuves, ont résisté pendant des milliers d'années.

M. Maquet trouve que la pierre belge est sombre. Comme il est bon d'opposer une autorité à une autre, je citerai d'abord l'autorité de M. Boileau, dont l'honorable M. Mabille a déjà parlé. Il me semble indispensable de s'expliquer une bonne fois sur cette prétendue autorité de M. Maquet, non pas seulement au point de vue artistique, mais à tous les points de vue.

Pour ma part, je l'avoue carrément, je considère M Maquet comme un excellent notaire d'architecture, c'est-à-dire comme un monsieur qui sait très bien copier, dans un manuel, des formules qu'il applique ; et puis, c'est tout.

Si c'est là ce qu'on entend par un grand architecte, M. Maquet est un grand architecte. Mais, messieurs, s'il suffit de copier les formules de Vignole pour être un grand architecte, il en est bien peu d'entre nous qui, avec quelques années de pratique du dessin, ne parviendraient pas à devenir de très grands architectes. C'est cependant là ce que fait M. Maquet et c'est tout ce qu'il a fait encore jusque aujourd'hui.

A mon avis, messieurs, pour être un grand architecte et pour prouver qu'on l'est, il faut précisément faire le contraire de ce que fait M. Maquet. Je viens de le dire, M. Maquet copie des formules. Il a trouvé quelque part un beau dessin de façade ; il consulte son Vignole, il cherche le module, les proportions, il les applique, il les adapte, et il arrive ainsi à produire un magnifique second prix de Rome comme le Mont des Arts. Mais comme les monuments qu'il a copiés sont exécutés en une certaine teinte et en une certaine pierre, il se croit obligé de copier la teinte et d'employer la même pierre.

Les grands architectes procèdent tout différemment. Ils font d'abord choix d'une bonne matière qui soit à leur disposition, puis quand ils ont fait leur choix, ils adaptent leur architecture aux matériaux choisis. Notamment pour les sculptures et pour les motifs de la décoration, ils leur donnent le caractère et les saillies que comporte la matière employée.

C'est d'ailleurs ainsi que procède le sculpteur qui veut faire une statue. Croyez-vous donc qu'il lui soit indifférent, lorsqu'il exécute le modèle, de savoir si la statue sera coulée en bronze ou taillée en pierre ou en marbre blanc ? Non, il faut que le sculpteur sache d'avance en quelle matière la statue sera faite, pour lui donner les reliefs et le fini que comporte cette matière.

Il faut que l'architecte ait fait choix, dans le pays, de la matière qui lui convient et que, partant de là, il donne à l'édifice projeté les formes que cette matière comporte. M. Maquet, dans sa conception du travail de l'architecte, commence — si je puis employer cette expression — par atteler le char avant les bœufs.

Même en supposant fondées, autant qu'elles le sont peu, les critiques de M. Maquet relativement à la teinte de la pierre, ces critiques auraient-elles grande importance quant au Mont des Arts ? Pas du tout. Pourquoi ?

Précisément parce que le Mont des Arts est un édifice qui produira son effet vu à distance, ce qui fait que les teintes disparaissent totalement et sont perdues dans la perspective aérienne.

Considérez le palais de justice depuis la rue de la Régence et à une distance de 200 mètres seulement. Je vous défie de dire où sont les pierres blanches et où sont les pierres bleues.

A propos de ce dernier édifice, je vous convie à faire une autre constatation. Je disais tantôt que la pierre blanche et la pierre bleue blanchissaient lorsqu'elles étaient bien exposées au soleil et à la pluie, mais qu'elles noircissaient l'une et l'autre dans le cas contraire.

Eh bien, allez voir la façade postérieure et la façade latérale du palais de justice, du côté de la rue Haute. Ces façades sont d'une clarté extraordinaire. Regardez, au contraire, la façade du côté de la rue aux Laines, elle est sombre. Voyez également la façade principale, elle est aussi relativement sombre. Pourquoi ? Parce que toutes deux ne sont pas exposées du bon côté.

La pierre blanche et la pierre bleue sont donc également sombres et également claires selon qu'elles occupent une bonne ou une mauvaise façade. La clarté de la façade ne provient donc pas de la qualité de la pierre, mais bien de l'exposition.

Mais en ce qui concerne la solidité des pierres qu'il compte employer, pensez-vous que M. Maquet n'est pas fixé lui-même ? Ainsi, dans une interview qui a paru dans le *Journal des Travaux publics*, on fait dire à M. Maquet que le petit granit ne résiste pas, qu'en moins de cinquante ans il tomberait en morceaux. Cette manière de voir m'étonne lorsque je considère certaines clauses du cahier des charges de la restauration du palais royal.

Ainsi, partout où il s'agit de l'agrafage des pierres bleues, on prescrit l'usage du fer avec scellement en plomb ; mais quand il s'agit de la pierre d'Euville, les agrafes doivent être en bronze et le scellement doit être fait au moyen du soufre. Pourquoi, messieurs, tout cela ? C'est parce que M. Maquet, qui fait la bête par moment, n'est pas si bête qu'on le pense : il sait très bien que la pierre bleue, qui est impénétrable à l'humidité, peut être agrafée au moyen de fers, tandis que la pierre blanche, qui laisse passer l'humidité, ne peut pas être agrafée au moyen du fer, sinon celui-ci s'oxyderait au contact de l'humidité et il ferait sauter la pierre. C'est un aveu manifeste. M. Maquet lui-même déclare dans les cahiers de charges des travaux du palais royal que la pierre d'Euville est susceptible d'être pénétrée par l'humidité.

Enfin, messieurs, un dernier argument que l'on nous oppose, c'est la dignité de l'architecte ; il paraît qu'il faut respecter la dignité de l'architecte.

M. Monville. — A ce compte-là les monuments sont faits pour les architectes.

M. Hubin. — Quand il a fait choix d'une certaine pierre, il faut s'agenouiller devant lui.

Messieurs, jusqu'ici, je n'ai pas encore entendu dire qu'on portait atteinte à la dignité de l'architecte quand, propriétaire, on lui indiquait dans quels matériaux on voudrait que sa maison fût bâtie. Je n'ai jamais entendu dire que la dignité d'un architecte pût être froissée par une indication de ce genre.

Mais quand il s'agit de monuments publics et des conditions dans lesquelles ces monuments doivent s'exécuter, ce serait extraordinaire que, du fait d'avoir choisi un architecte, on se mît pour tout à sa merci ; car enfin, au nom de sa dignité, l'architecte pourrait tout imposer. Si, sous prétexte de sauvegarder sa dignité, il peut imposer le choix des matériaux, pourquoi, au nom de cette même dignité, ne pourrait-il demain venir imposer tel ou tel entrepreneur ? Et de fait, remarquez, messieurs, qu'on a permis cela à M. Maquet. Et je tiens à vous signaler ce fait, car ce sont là des pratiques éminemment regrettables et auxquelles il convient de mettre fin une bonne fois.

Pour la construction de la nouvelle façade du palais du Roi, après avoir choisi comme entrepreneur un soumissionnaire dont le chiffre était de 100,000 francs plus élevé que celui du plus bas soumissionnaire, on a laissé à M. Maquet le choix de l'ornemaniste qui devait exécuter les sculptures.

Voulez-vous savoir à combien se monte l'ensemble des frais de sculpture pour le même ornemaniste, M. Houston, un Français, car en Belgique, paraît-il, il n'y avait pas un seul ornemaniste capable d'exécuter ces travaux : les Chambon, par exemple, d'autres artistes dont le nom ne me revient pas en ce moment, tout cela ne compte pas...

M. Boël. — Il n'y a pas de plombiers non plus, en Belgique, paraît-il.

M. Hubin. — Savez-vous, dis-je, à combien se monte l'ensemble des travaux confiés, sans adjudication, par le seul bon plaisir de M. Maquet, à M. Houston...

Rien que pour la façade du palais du Roi, et jusqu'à l'heure actuelle, bien entendu, voici les chiffres — je n'en fais pas l'addition, mais je ferai l'énumération des quatre sommes : 10,960 francs, puis 487,204 francs, 14,200 francs et 362,495 francs ! Cela fait 800,000 à 900,000 francs en chiffres ronds.

M. Hambursin. — A l'heure actuelle !

M. Hubin. — Le total de l'adjudication première était de 2,903,000 francs et jusque maintenant on a passé des marchés, sans adjudication, pour une somme qui se monte à 1,700,000 francs, chiffres ronds.

Tout cela au nom du sacro-saint principe du respect de la dignité de l'architecte ! Eh bien, messieurs, la dignité de l'architecte comprise dans ces conditions-là nous coûte cher et va à l'encontre de nos lois de comptabilité, et je dis que toute la dignité de tous les architectes du monde ne peut aller contre nos lois !

... J'ajoute un mot, messieurs, et ce sera le dernier. Quand vous aurez construit le Mont des Arts en matériaux étrangers, il est certain

que tous les propriétaires, qui vont devoir construire autour de ce quartier prendront exemple sur ce que le gouvernement aura fait et que non seulement nous perdrons la commande des pierres du Mont des Arts, mais que nous perdrons des centaines de mille mètres cubes de pierres qui devront être employées dans la construction de ce quartier ; et, dans vingt ou trente ans, lorsque ce quartier aura été construit en matériaux étrangers, les constructeurs diront qu'ils ont suivi l'exemple du gouvernement.

D'ailleurs, en entendant M. Verhaegen tantôt blâmer cette manie des grands monuments à colonnes alignées, je pensais que toujours ce fut la marque des époques de décadence de ne pas savoir se servir de ce que l'on a chez soi pour faire des œuvres d'art. Dans les grandes périodes où les arts furent prospères et en pleine efflorescence, les artistes n'eurent pas besoin d'aller chercher ailleurs ce qu'ils pouvaient se procurer chez eux. Le jour où M. Maquet sera devenu artiste, il n'aura pas besoin d'aller chercher ailleurs ce qui est nécessaire pour faire un beau monument.

Voici le passage du discours de M. Verhaegen concernant le principe de l'art national :

La Belgique est couverte, comme d'une riche parure, de monuments de toute espèce : civils, religieux, militaires; depuis nos vieilles églises romanes de Tournai, de Soignies, de Nivelles, de Villers, de Liége ; depuis le vieux château des Comtes, à Gand, jusqu'aux superbes cathédrales, jusqu'aux églises abbatiales, aux hôtels de ville et aux maisons particulières.

Parmi ces dernières, laissez-moi, je vous prie, signaler tout particulièrement ce joyau magnifique qu'on appelle la Maison des Bateliers, à Gand, récemment rendue à sa première splendeur. Tous ces monuments sont des produits de l'art national ; ils sont tous comme l'émanation de l'âme belge à travers les siècles; ils témoignent d'un goût artistique supérieur et presque tous se trouvent dans un état de conservation remarquable. Ils forment pour la Belgique et pour les Belges d'aujourd'hui une couronne de gloire dont nous avons raison d'être fiers. Eh bien, messieurs, tous ces monuments, tous, vous entendez bien, sont construits en pierres provenant de carrières nationales ou en briques.

Je puis donc affirmer que nous avons en Belgique tout ce qu'il faut pour ériger des monuments artistiques, vraiment belges, capables de défier les siècles.

Quand vos artistes, monsieur le ministre, viennent vous dire qu'ils ont besoin de la pierre de France pour édifier leurs monuments, je réponds tout d'abord : S'ils ont besoin de pierres de France, c'est parce qu'ils dédaignent notre art national, parce qu'ils prétendent nous doter de monuments grecs, romains ou français, dont les formes sont sans doute artistiques en elles-mêmes, — je ne méconnais nullement la valeur artistique de certaines parties de la maquette du Mont des Arts, — mais qui ne répondent ni aux exigences du climat, ni à notre sentiment artistique, ni à nos usages, ni aux qualités des matériaux dont nous disposons.

Ainsi, les colonnades sont d'un excellent effet et de fort bon usage dans les pays du midi. Elles produisent de grands effets d'ombre et de lumière et, en même temps, elles permettent au peuple de s'abriter contre les ardeurs du soleil et de jouir de l'air délicieux qui règne pendant une grande partie de l'année. Mais dans notre pays, quels sont donc les Belges qui songeront à aller grelotter sous ces colonnades et à y subir les assauts du vent, du froid, de la neige ou de la pluie ?

Ils seront assurément fort rares et ne pourront y jouir du bon air que pendant très peu de jours de l'année.

Et puis, ces toits plats dont on prétend couvrir nos monuments pseudo grecs ! Ils sont excellents dans les pays méridionaux, où il ne pleut, pour ainsi dire, jamais, mais ils sont détestables sous notre climat. Chez nous, la raison et la bonne construction exigent que les toits soient aussi aigus que possible, afin de faciliter

davantage l'écoulement des eaux et des neiges, si fréquentes dans notre pays.

Enfin, la pierre tendre qu'on introduit chez nous résiste très bien sous des climats plus réguliers que le nôtre, mais ne tient pas dans nos pays brumeux où elle est soumise à toutes les intempéries et surtout à la succession trop fréquente de températures très différentes.

Voulez-vous des preuves de ce que j'avance, rien que pour Bruxelles, où l'on trouve en abondance l'étrange usage de certains éléments d'architectures étrangères? Voyez, par exemple, la colonnade supportant un fronton aplati à la mode grecque. A Bruxelles, on l'a mise à toutes les sauces, on l'a employée indistinctement au Palais de la Nation, au Palais du Roi, à l'église Saint-Jacques sur Caudenberg, au Palais de Justice, au théâtre de la Monnaie, à la Bourse de commerce. Partout c'est la même colonnade et le même fronton. Croyez-vous, vraiment que notre art national n'eût pas trouvé mieux ?

Comparez à ces monuments, d'une monotonie désespérante, qui ne nous apprennent rien, qui ne parlent ni à nos sentiments, ni à notre cœur, comparez-leur les vrais monuments nationaux : notre hôtel de ville de Bruxelles, qui lance dans les airs sa flèche superbe, édifiée en pierre blanche de Gobertange et, en face, la Maison du Roi, qui est construite en pierre bleue et dont chacun admire la dentelle élégante enveloppant l'immense châsse en pierre. Voilà pour les monuments anciens.

Comparez aussi aux monuments grecs un monument moderne, celui qui abrite les bureaux du ministère des Chemins de fer, construit rue de Louvain et rue de l'Orangerie, par feu Beyaert. C'est là un véritable monument national, malgré l'éclectisme de ses formes, mettant en valeur notre pierre nationale et frappant les yeux par l'effet des motifs variés d'architecture et des matériaux qui le composent. Ce bâtiment est certes plus agréable à voir que les monotones colonnades grecques et romaines dont on a parsemé la ville de Bruxelles.



B. L'Architecture et le Cadre

M. Melot le premier a insisté sur la disproportion manifeste qui existe entre l'œuvre colossale que propose M. Maquet et le milieu dans lequel elle doit être placée. La question a été reprise par M. Snoy en ces termes :

Lorsqu'on commande un tableau, avant de livrer son œuvre, le peintre recherche et choisit avec soin le cadre dans lequel il le présentera. Ici, malheureusement, c'est tout le contraire : nous possédons le cadre, et ce cadre est rigide, il est formé par la partie la plus centrale et la plus habitée de la ville. Ce n'est plus le cadre qu'il faut faire d'après le tableau, c'est le tableau lui-même qui doit se plier aux exigences du cadre. Or, l'œuvre de M. Maquet demanderait de l'air, de larges approches, et nous ne pouvons à aucun prix les lui fournir.

Il existe de par le monde des monuments qui peuvent être comparés à celui qu'il nous propose. Il suffit de parcourir les grandes capitales de l'Europe. On en rencontre à Saint-Pétersbourg sur les bords de la Néva, à Berlin le long d'immenses avenues, à Paris le Louvre dresse sa masse majestueuse au bout du jardin des Tuileries. Là au moins il y a de l'espace et du recul, mais à Bruxelles rien de pareil n'existe. On se demande pourquoi l'artiste n'a pas tenu compte de ce fait et pourquoi il nous présente des longueurs qui n'en finissent pas — 300 mètres et plus du côté de la rue de Ruysbroeck — sans aucune cassure, cet immense amas de pierres étant lui-même entouré par des constructions qui l'enserrent de toutes parts.

D'ailleurs, était-il nécessaire d'ériger un palais unique ? Voyez donc le bon goût avec lequel nos voisins les Français ont traité cette question de bâtiments destinés aux beaux-arts lors de la dernière exposition de Paris. Ils ont élevé ces deux délicieux édifices qui s'appellent le Grand et le Petit Palais, séparés par une avenue, entourés de fleurs, de verdure et d'arbres, tout le monde les admire. Et s'il faut remonter plus loin, songez à l'Acropole. N'était-

elle pas couronnée elle-même par des temples multiples, ce qui lui donnait, sans doute, un aspect d'une grâce et d'une légèreté incomparables ?

Mais revenons au Mont des Arts, et supposons pour un instant que le projet de M. Maquet n'existe point. Quelles seraient, pensez-vous, les conditions que l'opinion publique imposerait à l'architecte chargé de ce travail ?

En tout premier lieu, elle exigerait de lui un dispositif permettant d'employer en ordre principal les matériaux provenant de notre sol.

... Cette question se mêle de près à celle du style à adopter. Sans doute, on pourrait discuter là-dessus à perte de vue, mais la Chambre a autre chose à faire, et je me contenterai de faire la remarque suivante :

Nous possédons en Belgique des monuments qui sont de véritables joyaux d'art. Voyez la plupart de nos hôtels de ville.

Les étrangers qui viennent par milliers en Belgique visiter nos monuments, pourquoi les admirent-ils ? Parce que ces monuments leur racontent l'histoire de notre pays, parce qu'ils leur reconnaissent un cachet particulier de grâce et d'élégance, qu'ils ne rencontrent nulle part ailleurs. C'est cela qui intéresse l'étranger ; ce ne sont pas de grandes œuvres classiques qu'il vient chercher chez nous, car il peut les trouver partout, mais il veut contempler l'œuvre belge sur le sol belge.

La plupart de nos hôtels de ville sont des œuvres merveilleuses.

Bruges, Gand, Anvers, Malines et tant d'autres villes belges sont remplies de monuments charmants de la renaissance flamande ; nos vieux châteaux historiques, tels que : Héverlé, Oydonck, le Steen d'Anvers, Gaesbeek, méritent aussi quelque attention.

N'existe-t-il donc pas en Belgique des architectes capables d'emprunter à ces reliques du passé des modèles à suivre ?

Nos pères comprenaient le grand art d'une autre façon. Ils aimaient des monuments plus gais, avec des détails imprévus, avec des arbres et des fleurs.

Ils travaillaient avec des matériaux variés ; ils employaient la pierre bleue, la pierre blanche, les briques, le fer forgé.

Pourquoi ne pas s'inspirer de ces souvenirs du passé ? Et même ce pauvre palais des princes de Lorraine, qui ne manque pas d'allure et qui actuellement contient la bibliothèque et les archives. On veut bien le conserver enfermé dans le nouveau palais, mais que deviendra-t-il ? Avez-vous remarqué que le monument de M. Maquet est d'une hauteur double de la sienne et l'écrase à tel point qu'il en devient ridicule ? Un jour viendra sans doute où on trouvera qu'il est outrageusement mesquin et disproportionné.

M. Monville. — Et qu'il est trop blanc.

M. Snoy — Oui, et on le démolira. J'aimerais beaucoup mieux qu'on le conserve, qu'on l'approprie et qu'on le complète au besoin.

Une objection a été faite qui mérite qu'on s'y arrête. On dit : Il est indispensable que ce palais nouveau, étant destiné à des expositions de tableaux et de statues, puisse recevoir l'éclairage par en haut, le style grec permet de le faire, et les toits aigus de la renaissance flamande ne s'y prêtent pas !

Il me semble qu'un architecte habile ne devrait pas se laisser arrêter par cette objection et j'en citerai comme preuve la Bourse d'Anvers, où l'on a marié, sans choquer l'œil, le style gothique à un immense lanterneau. Et puis le Mont des Arts n'est pas destiné à ne recevoir que des statues et des tableaux ; on y mettra les archives, les estampes, les médailles, c'est là que se réuniront également les différentes Académies de Belgique, et pour tout cela qu'est-il besoin d'un monument en style grec ?

Mais, Messieurs, je ne veux pas abuser des moments de la Chambre et j'arrive à ma conclusion : de deux choses l'une, ou bien on subira le projet de M. Maquet avec toutes ses conséquences, car il faut être logique, et si M. Maquet estime que son monument ne peut réaliser son idéal de beauté et de perfection qu'avec les matériaux désignés par lui, comment les lui refuser ? — ou bien l'opinion se prononcera contre ce projet, et alors si l'honorable ministre des Travaux publics marche d'accord avec elle,

*

j'estime qu'il vaudrait mille fois mieux faire un sacrifice d'argent que de nous résigner à construire un monument qui ne saurait être plus mal placé qu'au cœur même de Bruxelles.

M. Monville. — L'honorable M. Snoy voudra bien me permettre de le féliciter du discours si judicieux et de si bon goût qu'il vient de prononcer. Je suis, comme l'honorable membre, un ancien habitant de Bruxelles et j'éprouve, je l'avoue franchement, le sentiment de tristesse qui perce dans les paroles que vous venez d'entendre. Je ne connais rien au monde de plus laid, de plus absurde, au point de vue artistique, que cette idée de couper l'agglomération bruxelloise par un immense mur qui, nécessairement, aura autour de lui un vaste désert.

Comme l'honorable membre, je me suis récemment promené dans le quartier dévasté, désireux de me rendre compte de l'effet que produira la construction et j'ai constaté ceci : du coin de la rue Saint-Jean, l'on aura devant les yeux le mur soutenant les terrasses du Mont des Arts à la hauteur de la corniche de la troisième maison de la Montagne de la Cour actuelle, c'est-à-dire à une hauteur de 18 à 20 mètres ; du pied de la colline vers les Galeries Saint-Hubert, l'on aura un spectacle que je ne saurais mieux comparer qu'à celui qu'offre Heidelberg au voyageur qui passe en chemin de fer ou à la fontaine en fer-blanc que Saint-Nicolas distribue. L'on va barrer la capitale par un bastion formidable : il sera noir, il sera bleu, M. Maquet demande qu'il soit blanc ; peu m'importe : en édifiant le Mont des Arts à l'endroit où on veut l'établir et dans les conditions arrêtées, l'on commet à mes yeux un acte de mauvais gré vis-à-vis de la capitale.

... Quel est le but qu'on a poursuivi et quelle est la raison pour laquelle on veut établir ce mur qui représente au superlatif un spécimen du style qui a eu quelque succès en Allemagne, dans ces dernières années, et qui s'appelle, je crois, le style barbare ?

C'est la préoccupation que toutes les salles du musée se trouvent de plain-pied. Dès lors, pour que la rue de la Régence et la place des Musées restent le noyau de nos collections artistiques, l'on veut établir les salles à n'importe quel étage. Faut-il réfléchir longtemps pour reconnaître que cette idée est absolument anti-artistique, qu'elle est absurde en elle-même, que les différences de niveau doivent être amorties et non point accentuées ?

Pourquoi faut-il que tous les musées soient en quelque sorte coagulés ? En est-il ainsi dans les grands centres artistiques de l'étranger ? Allez-vous annexer à votre musée le musée de la Porte de Hal, le musée archéologique, le musée de Tervueren, le musée Wiertz ?

Du moment que vous vous lancez dans cette voie, pourquoi vous arrêter ?

Quelles raisons peut-on invoquer pour prétendre que tous les musées doivent être accumulés les uns sur les autres et former une sorte de bazar de syndicats ? Oubliez-vous que le visiteur sera condamné à marcher, comme le Juif Errant, dans les salles, rencontrant des armures, des tableaux, des sculptures, des modèles, des vieilleries, alors qu'il serait si juste de diviser nos musées, de séparer, par exemple, les écoles, de favoriser ainsi l'éducation artistique et de permettre de prendre un peu d'air après l'attention soutenue que comporte la visite d'une partie de musée ?

Comment est-il possible qu'un artiste ait eu la pensée de faire un musée colossal, monstrueux, paradoxal et de créer ce mur barbare qui doit couper Bruxelles ?

Je suis donc un adversaire déterminé de cette œuvre abominable qui supprime dans Bruxelles un quartier brillant, vivant, amusant, qui avait son cachet artistique, de lui enlever ce qui faisait la joie des étrangers, pour créer un monument qui sera affreux et séparera la ville d'un faubourg important. Votre Mont des Arts sera le mont de la désolation !



ÉGLISES MODERNES.



diverses reprises, le *Bulletin* a organisé et peut-être organisera-t-il encore, avant peu, des concours entre ses abonnés. Chacun de ces concours avait pour but de faire ressortir un point de notre programme, à l'encontre de certaines routines ou de certaines tendances antiesthétiques.

Ces concours ont toujours donné de bons résultats et le jury a trouvé le moyen d'affirmer, par chacune de ses décisions, de bons principes d'art moderne.

En 1901, le *Bulletin* mettait au concours une station de chemin de fer vicinal. Il voulait ainsi réagir contre la banalité apportée, en général, à la construction des bâtiments d'exploitation. Sous prétexte qu'ils sont avant tout utilitaires, on leur refuse toute sentimentalité, toute distinction, toute beauté. Ce qui est pratique ne peut-il être agréable, ce qui est simple ne peut-il être beau, ce qui est modeste ne peut-il avoir du caractère? Voilà la question posée par le *Bulletin,* à laquelle répondirent très affirmativement les concurrents de 1901.

En 1903, concours pour un projet d'église rurale. L'objectif était à peu près le corollaire du précédent : La beauté n'exclut pas la simplicité; l'expression juste réside parfois dans la modestie, dans l'humilité, jointes à la solidité ; le caractère est dicté par la destination spéciale ; il faut l harmonie avec le cadre. Donc pas de fausses cathédrales à la campagne, mais des *églises rurales.* Il s'agissait de peser ces deux termes, de les développer rationnellement et sentimentalement.

Le *Bulletin* se proposait de publier en brochure spéciale une étude des principes de la question. L'idée, qui reçut un très bel

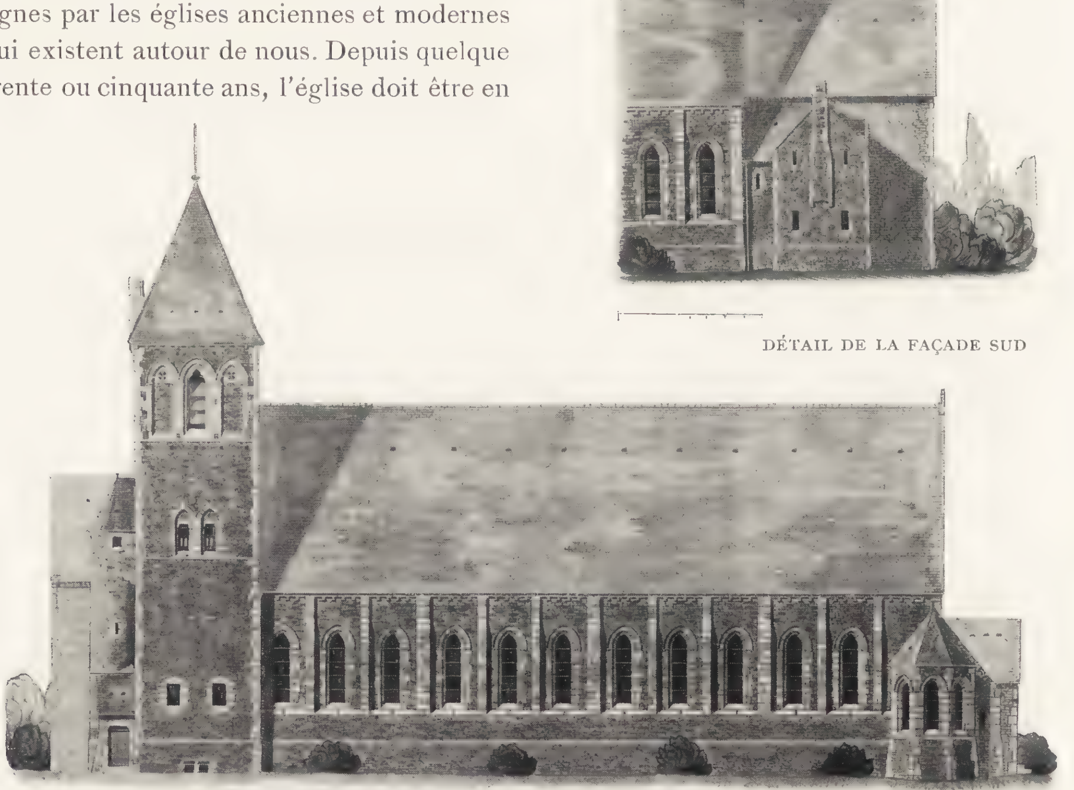


Arch. M. Valentin Vaerwijck.

PROJET DE L'ÉGLISE DE BOUBIER, PRIMÉ AU CONCOURS D'ÉGLISES RURALES EN 1903. PLAN TERRIER ET SITUATION.

accueil, n'a pas toutefois pu être réalisée jusqu'à présent par suite de circonstances involontaires du domaine de la rédaction. Mais à partir de juillet prochain, la même étude sera développée en une succession d'articles dans les numéros ordinaires du *Bulletin*.

En 1905, quand fut publié un concours pour une église paroissiale relativement importante, nous avons voulu insister sur l'un des termes du problème posé en 1903 : Qu'est-ce qu'une église ? Pour beaucoup d'architectes, une église est un monument de certaines dimensions, dont les éléments et les aspects sont indiqués dans les grandes lignes par les églises anciennes et modernes qui existent autour de nous. Depuis quelque trente ou cinquante ans, l'église doit être en « gothique », car il est convenu que ce style est le style religieux. Cette donnée se développe naturellement en une autre : étudions les anciennes églises, car voilà le genre qu'il faut suivre.



DÉTAIL DE LA FAÇADE SUD

PROJET DE L'ÉGLISE DE BOUBIER, PRIMÉ AU CONCOURS D'ÉGLISES RURALES EN 1903. FAÇADE NORD.

Arch. M. Valentin Vaerwijck.

Telle est l'opinion courante de beaucoup d'architectes en matière de constructions d'églises. Le moins déplorable effet de cette situation est d'asservir l'art religieux à l'archéologie. A en juger par les constructions contemporaines, il n'est pas beaucoup d'architectes qui, avant de dessiner le plan d'une église, se demandent : En quoi consiste l'édifice qu'on appelle église ? à quels usages essentiels et secondaires servent toutes et chacune de ses parties ? ses usages sont-ils les mêmes aujourd'hui qu'il y a plusieurs siècles ? les anciennes églises sont-elles bien adaptables à tous les besoins du culte moderne et, dans la négative, que faut-il en reprendre et en laisser ? Puis, les moyens de constructions modernes ont aussi une grande influence sur le plan et sur les formes ; que demande à tous ces points de vue la logique ? que réclame le sentiment contemporain, qui a donné au culte des formes extérieures nouvelles et qui a abandonné bien des dévotions anciennes ?

Le concours de 1905 a répondu à ces questions, que le *Bulletin* avait, d'autre part, mises à l'ordre du jour par certains articles [1].



Aujourd'hui, nous avons l'occasion de faire voir comment un jeune architecte gantois, M. Valentin Vaerwijck, a réussi à bâtir, à deux reprises, une église moderne dans le véritable sens de ce mot. Ni la prétention, ni la recherche, ni l'extravagance ne lui ont paru nécessaires à cet effet ; la logique et le

1. Notamment par l'*Église Saint-Joseph, à Grombühl*. Voir *Bulletin*, 5e année, p. 249.



Arch. M. Valentin Vaerwijck.

PROJET DE L'ÉGLISE DE BOUBIER, PRIMÉ AU CONCOURS D'ÉGLISES RURALES EN 1903. COUPE LONGITUDINALE.

goût ont suffi à produire une œuvre originale.

Il est à noter que les deux églises dont il s'agit ont été commencées et achevées presqu'en même temps et que leur coût est sensiblement égal.

La première a été élevée au centre du populeux hameau de Boubier, à Châtelet. Elle se dresse donc en pays industriel, à mi-hauteur du coteau, offrant le côté Nord à la route qui passe plus bas, et le côté Sud à un autre chemin parallèle, position bien en vue, que l'architecte a suffisamment considérée ainsi que le caractère régional du pays, noir de charbon et de fumée, accidenté et couvert de vieilles églises de pierre, à la fois élégantes et massives.

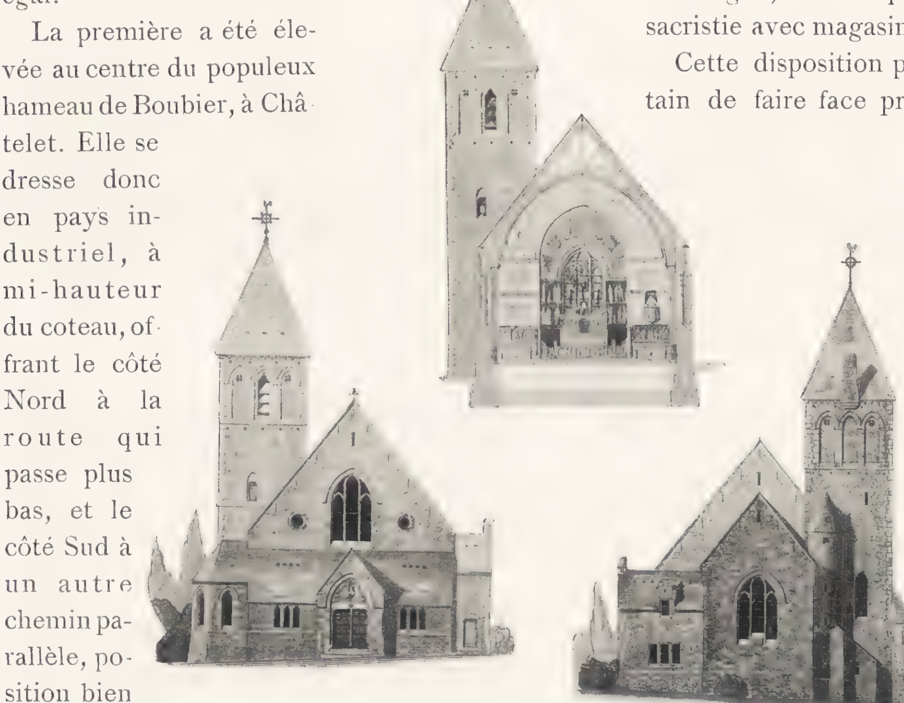
Le projet de M. Vaerwijck fut primé au concours d'église rurale en 1903. Son plan répond donc aux exigences suivantes du programme de ce concours :

Afin de permettre aux fidèles la vue de l'autel depuis tous les points du temple, l'église a une seule nef.

La tour, qui contient à ses étages successifs le magasin, le jubé, la chambre des sonneurs et la chambre des cloches, se trouve près du chœur, du côté de l'Évangile, tandis qu'à droite est la sacristie avec magasin à l'étage.

Cette disposition permet au sacristain de faire face presque en même temps aux services de la sacristie, de l'orgue et des cloches.

Un autre magasin se trouve également à côté du porche, vis-à-vis des fonts baptismaux. Ces trois locaux sont réunis en annexe, à l'Occident, ce qui est à la fois pratique et liturgique.



FAÇADE OUEST. COUPE TRANSVERSALE. FAÇADE EST.

A notre avis, le programme du concours de 1903 résumait assez bien ce que doit être une petite église moderne. M. Vaerwijck, dans son projet, a si simplement, si dignement, avec tant de logique et tant de distinction, donné corps à la théorie de ce programme, que son travail peut être considéré comme un type.

Cela est vrai non seulement pour le

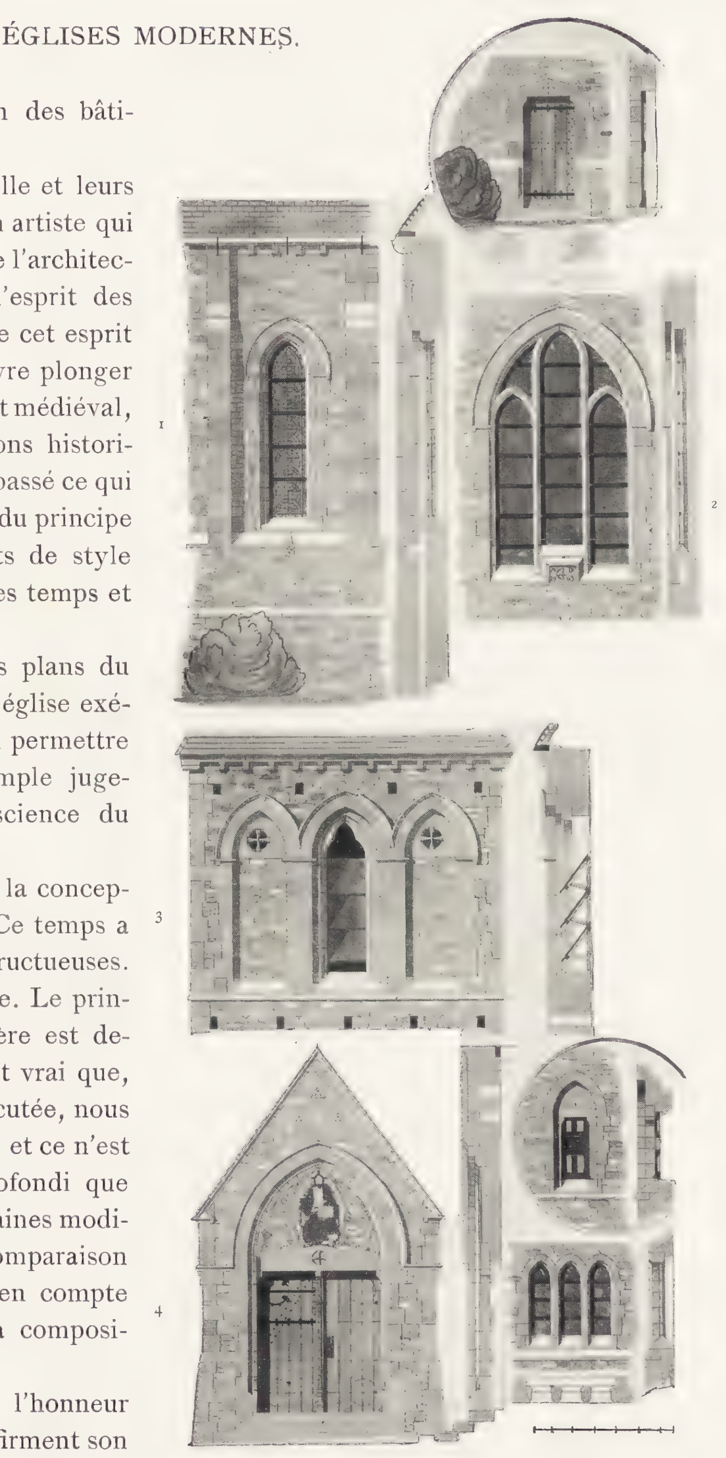
plan, mais aussi pour l'élévation des bâtiments.

Leur construction est rationnelle et leurs formes sont pures. L'on y sent un artiste qui a retenu les leçons esthétiques de l'architecture ancienne, qui a pénétré l'esprit des anciens maîtres nationaux et que cet esprit a pénétré. Aussi voit-on son œuvre plonger ses racines dans le principe de l'art médiéval, mais non dans ses manifestations historiques. On la voit sanctionner du passé ce qui est l'acquit définitif et nécessaire du principe constructif, non pas les accidents de style nés des circonstances muables des temps et des lieux.

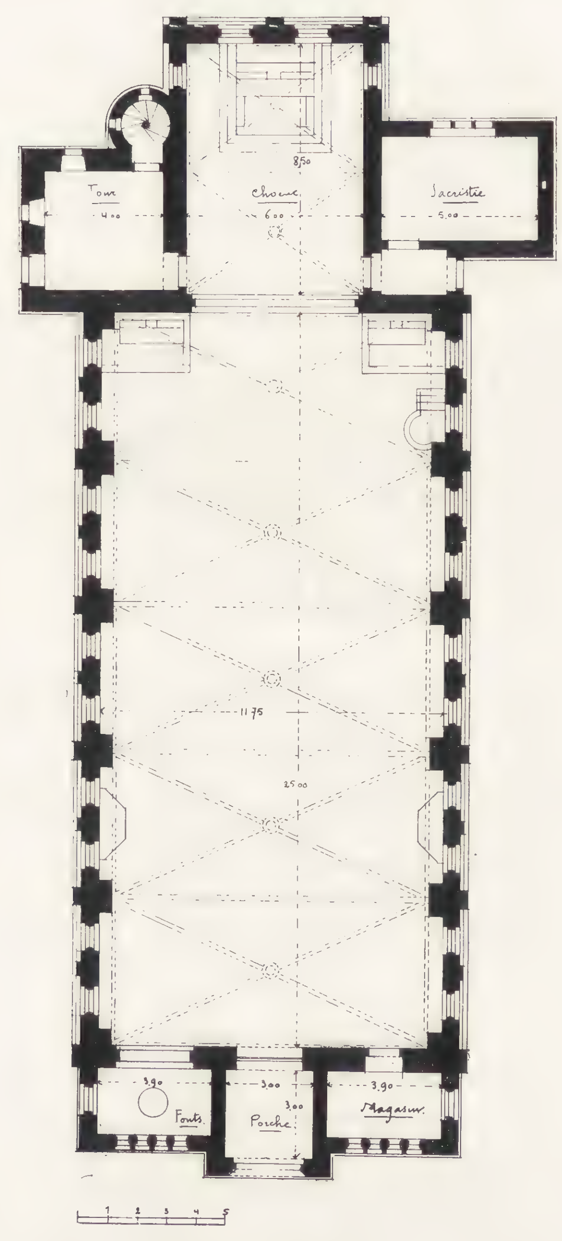
En publiant parallèlement les plans du concours de 1903 et les vues de l'église exécutée en 1907, nous avons voulu permettre au lecteur de se faire un plus ample jugement sur l'originalité et la conscience du travail de M. Vaerwijck.

Trois ans se sont écoulés entre la conception du projet et son exécution. Ce temps a été utilisé en études sérieuses et fructueuses. L'idée de l'artiste s'est maintenue. Le principe est resté entier, le caractère est demeuré identique. C'est à tel point vrai que, quand nous avons vu l'église exécutée, nous avons reconnu le projet de 1903, et ce n'est qu'après un examen plus approfondi que nous nous sommes aperçu de certaines modifications de détail. Il faut la comparaison des deux états pour se rendre bien compte des changements apportés à la composition.

Ces changements sont tout à l'honneur de l'artiste, car, d'un côté, ils confirment son concept primitif et, d'autre part, ils corrigent certains détails.



PROJET DE L'ÉGLISE DE BOUBIER.
1. Travée. — 2. Fenêtre du chevet. — 3. Détails de la tour. — 4. Détails du porche et du narthex.



ÉGLISE DE BOUBIER. PLAN TERRIER.

Certaines modifications ont eu des causes d'ordre économique. Ainsi, en supprimant la chapelle baptismale et une travée de la nef, on a trouvé le moyen de remplacer la voûte en carreaux par une voûte en briques creuses, à tympans crépis. Pour contenir ses poussées il a fallu réduire les travées et augmenter les piles.

Enfin, on a fait encore l'économie de quelques détails.

Ces simplifications n'ont pas nui à l'œuvre ni à l'architecte ; loin de là. Ce dernier, obligé de se borner, a appris à faire la preuve de ses qualités. Elles apparaissaient incontestablement dans le premier projet. Dans le second, elles ont été mûries ; le sacrifice de plus d'un détail charmant lui-même a augmenté l'unité, la pureté et la grandeur de l'ensemble.

La chapelle des fonts baptismaux était tout ce qu'il y avait de plus défendable dans son principe ; elle était jolie dans ses formes. On pouvait cependant, à cet endroit, appréhender cette saillie plus qu'imprévue. Le nouvel ordre des contreforts a considérablement amélioré les façades de cette longue nef en rendant la ligne verticale plus importante. D'autres détails ont subi de réelles améliorations : Les fenêtres latérales établies au chœur et les fenêtres du chevet remplacent la fenêtre unique. La cheminée à la tour était une forte originalité que la réflexion a fait disparaître. La sacristie avait un air trop profane ; son pittoresque, un peu voulu, était, dans l'espèce, de la coquetterie. Le bâtiment actuel est expressif de plus de vérité ; il a plus de ligne ; il n'est pas moins pittorresque.

A l'intérieur aussi quelques détails du projet n'ont pas été repris en exécution. Telle la chaire de vérité portée en encorbellement par le mur de la sacristie. A première vue, l'idée peut séduire par son originalité. Il



VUE NORD-OUEST.



PORCHE.

ÉGLISE DE BOUBIER (CHATELET).



ÉGLISE DE BOUBIER. VUE SUD-EST.

Les matériaux employés à l'extérieur sont le grès verdâtre de Dolhain, pour les parements, et la pierre bleue de Namèche, admirablement taillée à la manière ancienne, pour les seuils, pilastres, pierres d'angle, etc.

Au tympan du portail se voit l'image, en

en paraît bientôt autrement si l'on réfléchit aux conditions des offices dans une église desservie par un seul prêtre. Il est plutôt rare que ce dernier se rende directement de la sacristie à la chaire. De plus, l'apparition brusque du prédicateur peut produire en fait un effet baroque, peu compatible avec la dignité nécessaire aux actes du culte.

Terminons par quelques détails d'exécution.

Le pavement est, dans la nef, en carreaux de Jurbise, dans le chœur, en carreaux Simons, de $0^{m}05 \times 0^{m}05$.



ÉGLISE DE BOUBIER. DÉTAIL D'UNE TRAVÉE.



ÉGLISE DE BOUBIER. VUE INTÉRIEURE DE LA NEF.

sgraffito, de Notre-Dame de Patience, avec cette inscription : Notre-Dame de la Patience, bénissez les travailleurs.

Le mobilier, qui a été complètement livré avant la consécration de l'église, a été fourni par la maison Pirotte, d'après les plans de l'architecte.

Le coût de la construction s'est élevé à 80,000 francs.

Commencée en juillet 1906, l'église a été consacrée le 22 septembre 1907, sous le vocable de Notre-Dame de Patience.

Tout entière, comme dans chacune de ses parties, dans ses matériaux, dans ses lignes, dans ses formes, dans toutes ses caractéristiques, cette petite église est bien un type d'architecture religieuse moderne ; simplement, elle accuse nos besoins, nos moyens, nos idées et nos mœurs, et elle passera à l'avenir comme un document sincère de notre époque.

Ses formes harmonieuses et franches, calmes et pures, douées de finesse et non dépourvues de grandeur, ne feront pas honte à la renaissance artistique de notre siècle.



Conçue postérieurement à l'église de Boubier, celle de Sainte-Marie, à Châtelineau, a été construite en même temps que la précédente : commencée en juillet 1906, elle a été consacrée le 23 septembre 1907. Le coût de sa construction ne s'est élevé qu'à 85,000 francs, mais le plan adopté diffère essentiellement de celui de l'église de Boubier.

Ce plan est conçu suivant un programme plus traditionnel ou, si l'on veut, sur une base historique, mais l'artiste n'a nullement suivi des données archéologiques quelconques. Le principe seul du plan lui a été imposé : celui de l'église basilicale.

Sur ce fondement théorique, dont on peut sans doute discuter l'opportunité et regretter l'arbitraire, M. Vaerwyck a établi une église simple et, pourrait-on ajouter, parfaitement moderne.

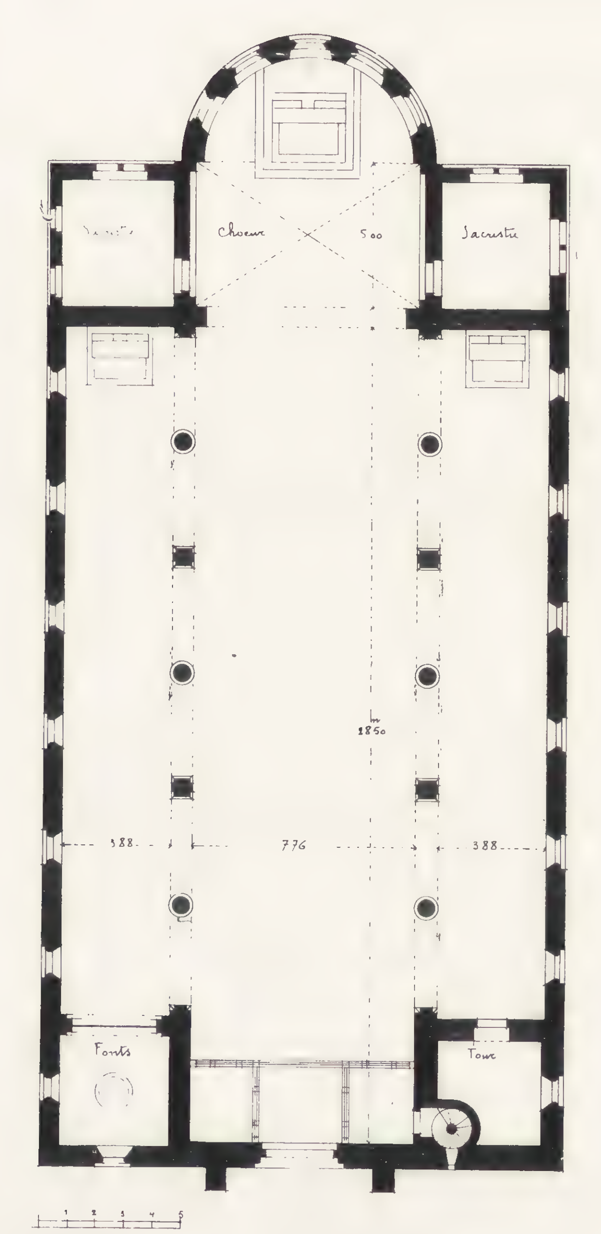
Trois traits principaux distinguent ce plan de celui de l'église de Boubier :

1. L'oratoire a trois nefs : les latérales mesurent chacune, en largeur, la moitié de la nef principale.

Elles sont séparées par deux rangées de piliers alternativement ronds et carrés.

2. L'abside est de forme circulaire. C'est une forme admise ; elle est parvenue jusqu'à nous à la suite d'une tradition ininterrompue. On ne saurait donc en blâmer l'emploi. Néanmoins sa raison d'être pratique a disparu depuis des siècles.

3. Le plein-cintre a été employé partout au lieu de l'arc brisé.



ÉGLISE SAINTE-MARIE A CHATELINEAU.
PLAN TERRIER.

Il y aurait beaucoup à dire sur ce point. Quelle est la forme d'arc qu'il faut préférer? A notre avis, il ne faut en préférer aucune par principe, et faire ce que les architectes du moyen âge ont fait presque partout, et notamment dans certaines de nos provinces : adopter les formes les plus appropriées à la fonction de l'arc, à la nature des matériaux, aux dispositions des parties architecturales environnantes, aux convenances pratiques, à l'expression artistique, au sentiment général. Il est certain que, toutes choses égales, l'arc brisé a sur les autres sa supériorité constructive, ses qualités de résistance. Mais l'infériorité du plein-cintre, par exemple, à son égard, n'est pas telle qu'elle ne puisse être contre-balancée par d'autres dispositifs ou par d'autres moyens de la construction. La supériorité de l'arc brisé n'est pas telle non plus qu'il faille lui sacrifier *a priori* l'expression. Tout cela doit être pesé dans chaque cas.

Ici, M. Vaerwyck ne peut être blâmé d'avoir employé le plein-cintre. Rallié au thème de la basilique latine, il aurait pu, sans doute, à l'instar des anciens architectes italiens, employer l'ogive. Mais l'intérêt en était fort mince. La construction ne réclame d'aucun de ses arcs une grande puissance. C'était donc question de forme, de caractère, d'expression.

En cette matière, l'économie est un facteur important.

Or, nous croyons que les formes massives, trapues, surbaissées données à tout l'édifice se trouvent bien de l'arc en plein-cintre. Celui-ci soutient les lignes et les masses avec bonheur. Cette construction sobre a de la grandeur et de la force. Un véritable artiste pouvait seul en obtenir autant.

A cet égard, l'église Sainte-Marie à Châtelineau dénonce bien le même tempé-



ÉGLISE SAINTE-MARIE A CHATELINEAU.
FAÇADE SUD-OUEST.

rament logique, simple et franc qui s'est traduit, d'une manière plus fine et plus libre, mais pas plus caractérisée, à l'église de Boubier.

L'on en juge par les détails de la construction, notamment par l'éclairage parfaitement aménagé, par le service fort bien prévu.

Les nefs sont couvertes de plafonds plats, en bois, qui attendent une décoration sommaire.

L'abside est voûtée en demi-coupole et le chœur en voûte d'arête. Ces travaux, en briques légères, ont été exécutés par M. Daussin.

Les parements des murs extérieurs sont en grès verdâtre de Dolhain.

L'exécution du mobilier et du chemin de la croix, d'après les plans de l'architecte, a été confiée à M. Aloïs de Beule.

A comparer ces deux édifices d'une manière absolue, nous préférerions le premier.

En lui-même, il traduit mieux notre époque, ses besoins matériels et ses goûts. Le second, en nous rappelant les temps archaïques, nous montre aussi une tendance incontestable de notre architecture. Depuis quelques années, on vise à plus de noblesse, de grandeur, de pureté, de force et surtout de sévérité : c'est là qu'il faut découvrir la cause du sentiment de beaucoup de gens qui préfèrent le roman au gothique fleuri. Ce dernier a le défaut de représenter un art épuisé, ayant fourni en fait ses derniers développements, défaut grave lorsque sévit la manie de l'imitation, la maladie archéologique, mais défaut sans conséquence si l'on remonte aux principes : ceux-ci doivent demeurer la base de l'architecture, tandis que les formes historiques doivent glisser à l'arrière-plan, comme des accidents instructifs, intéressants par leurs attaches aux principes.



ÉGLISE SAINTE-MARIE A CHATELINEAU. CHEVET.



ÉGLISE SAINTE-MARIE A CHATELINEAU.
INTÉRIEUR.

Notre art national se partage en trois époques :

La première, qui est une époque de formation pendant laquelle l'art germanique s'instruit au contact de l'antique et lui reprend longtemps certaines formes. C'est le roman, qui finit au XII[e] ou au XIII[e] siècle, selon les régions.

Pendant la seconde période, XIII[e], XIV[e], XV[e] siècles, l'art gothique se possède lui-même et les traditions romanes sont presque imperceptibles. Il grandit, fleurit, baisse, meurt.

Au XVI[e] siècle, dans nos régions, on le voit joli, habile, flatteur, brillant, épuiser en derniers efforts ses dernières forces. Au XVII[e] siècle, déjà terrassé, il se débat encore contre l'art méridional introduit sur l'aile d'un idéal nouveau.

Deux siècles plus tard, celui-ci, à son tour, tombe sous la réaction du seul principe capable de satisfaire à nos besoins nouveaux : l'art national.

Pour retrouver celui-ci dans sa pureté, allons fouiller aux époques où ses œuvres dénoncent le plus de vigueur et suffisamment de liberté ; aux œuvres romanes dégageons ce qui est d'invention germanique de ce qui est de tradition latine ; évitons de nous laisser séduire par les charmes accidentels de certaines époques ou de certaines écoles gothiques.

En d'autres mots, soyons de notre race par l'esprit et de notre temps par la lettre ; mettons notre marque à l'expression de l'idéal ancestral, idéal fait avant tout de vérité et de liberté.

C'est bien lui que l'on reconnaît dans les deux petites églises de Châtelet et de Châtelineau et c'est pourquoi l'art religieux moderne doit beaucoup espérer de leur exemple.

SPECTATOR.



FERRONNERIES ET SCULPTURES A L'ÉGLISE DE LINKEBEEK.

PAGES D'ALBUM



E territoire de Linkebeek, au Sud de Bruxelles, est un des sites les plus enchanteurs des environs de la capitale.

Tous les promeneurs et excursionnistes y trouvent leur agrément ; c'est pourquoi ils y affluent en bonne saison.

L'église paroissiale, placée sous le vocable de saint Sébastien, est située au centre de l'agglomération principale, d'où, à mi-côte dans un frais paysage, elle domine la vallée et les chemins creux.

Son extérieur est banal pour avoir subi des amputations et des remaniements considérables.

L'intérieur, d'aspect dégagé, a, comme plus remarquable, ses très sveltes colonnes qui supportent la voûte. Le problème de leur fonction et de leur physionomie relève plutôt de l'ingénieur-constructeur que de l'architecte. En effet, si elles suffisent pour le support de la charge, la voûte ne semble que médiocrement étayée sur ces faibles soutiens ; d'impression, on les voudrait plus fortes, plus robustes.

Si la construction en elle-même n'est pas du plus haut intérêt, il n'en est pas de même d'une foule d'objets que leur fonction a fait conserver dans leur aspect primitif ou à peu près.

Les deux pages d'album ci contre en font foi. Elles contiennent quelques-uns des croquis que nous avons recueillis dans ce sanctuaire.

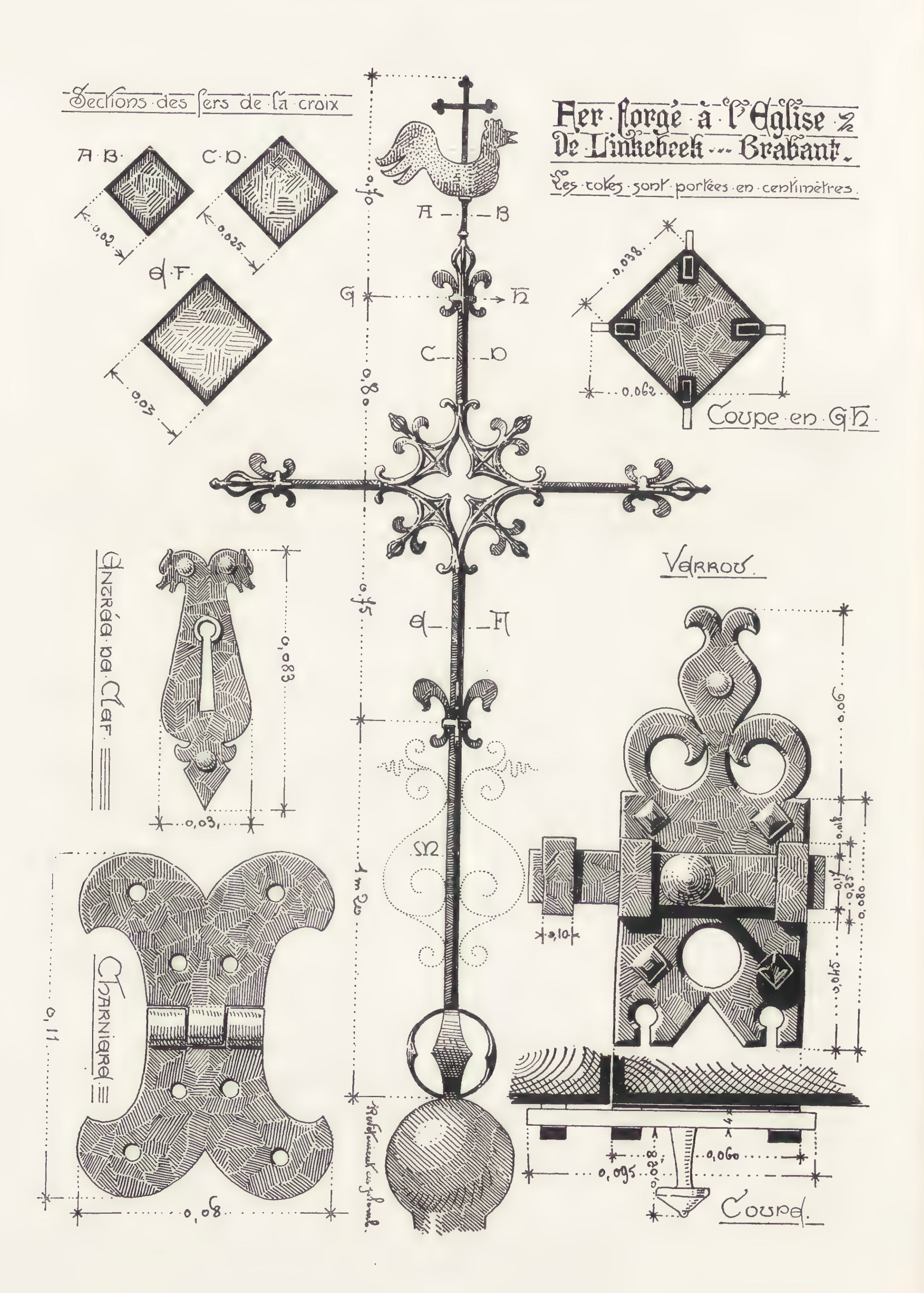
La première page se rapporte au fer forgé. Elle montre la croix qui couronne la flèche du clocher, puis une entrée de clef, une charnière et un verrou qui, tous trois, sont assujettis au mobilier de la tribune des orgues.

Avec plus ou moins de pureté de style, chacune de ces pièces rappelle les bonnes traditions du travail rationnel appliqué dans un sens d'art. Les diverses formes qu'elles revêtent dans leur matière en fonction accusent une tendance vers le maniérisme et le vague Néanmoins, en toutes, il y a encore quelque intérêt puisqu'elles nous disent les courants de raison, de science et d'expression qui les ont produites.

La croix, élancée, termine très bien la pointe de la flèche de la tour à laquelle elle est reliée par une sphère revêtue de plomb.

L'arbre se dégage d'un nœud ajouré composé de quatre feuilles en fer découpé et forgé. Le centre, au croisement des bras, est des plus riches, ainsi que l'accuse la figure. Du bouquet qu'il forme s'élancent latéralement les deux bras horizontaux terminés en fleur de lis.

En tout semblable aux deux autres transversaux, le membre supérieur supporte, maintenu sur un pivot que termine une petite croix, le coq vigilant si souvent inter-



Sections des fers de la croix
A·B·
C·D·
0,02
0,025
E·F·
0,03
Fer forgé à l'Eglise de Linkebeek --- Brabant.
Les cotes sont portées en centimètres.
A — B
G
H
C — D
0,70
0,80
0,038
0,062
Coupe en GH
0,75
E — F
Entrée de Clef
0,083
0,03
Verrou.
0,09
Charnière
0,11
0,08
1 m 20
0,10
0,18
0,17
0,25
0,080
0,045
0,060
0,095
0,028
Coupe.

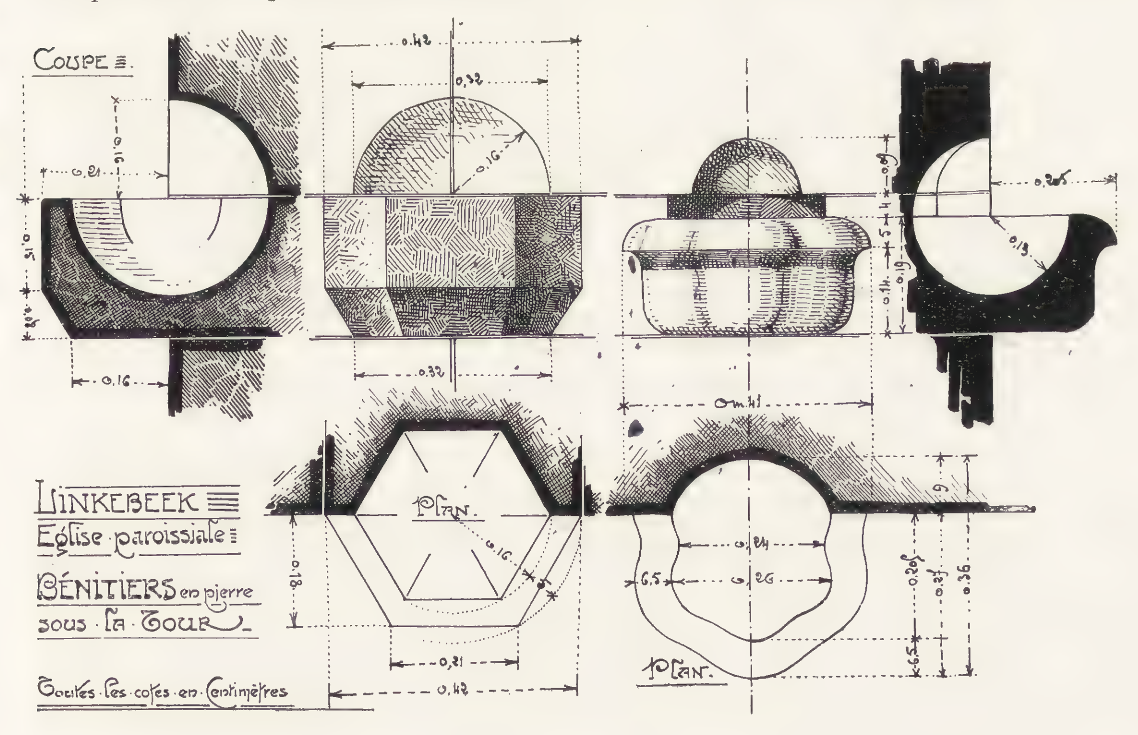
rogé par les fidèles. Le tronc, ou corps principal de la croix, soutient le tout en une simple tige qu'agrémente seule une fleur de lis, vers les deux tiers de la hauteur. La section, ainsi que celle de tous les fers de cette croix, est en carré vu d'angle. Quant à la réunion des diverses pièces, elle est obtenue exclusivement par la soudure à chaud. Ce fait est particulièrement intéressant à analyser dans les fleurs de lis. Composées de quatre brindilles soudées à l'extrémité ou sur le corps des tiges, puis munies de pétales d'une construction analogue à celle que le *Bulletin* a déjà mentionnée dans un de ses précédents numéros, ces fleurs ne forment plus qu'un tout parfaitement homogène, ainsi que le fait saisir la vue d'ensemble de la croix et la coupe horizontale sur le point de soudure.

Au point M de la partie inférieure de la tige verticale a été assujetti par vis, il n'y a pas bien longtemps, un ornement banal que nous avons mentionné par un simple pointillé. A voir la silhouette et le mouvement de ce parasite, on nous pardonnera de ne l'avoir indiqué que de cette sommaire façon.

De construction rationnelle et simple, de décoration sobre, d'aspect calme, cette croix est une belle pièce de métier.

L'entrée de clef, sans être un morceau hors ligne, revêt une certaine élégance dans sa dominante en hauteur, ainsi que dans la distribution de son décor. Une certaine mollesse s'en dégage cependant par suite d'abus dans l'emploi de la ligne courbe pour la formation de sa silhouette.

La charnière est exactement du même caractère que cette entrée de clef. Comme elle, elle accuse bien sa fonction par une



judicieuse répartition des masses de matière et de forme; comme elle aussi, elle a un aspect vague et douteux dans son tracé.

Le verrou, présenté en vue de face et en coupe horizontale, est plus nerveux que ces deux spécimens, bien que, comme eux, ils appartienne au XVIIe siècle. Par la décomposition de son ensemble, il est encore dans le bon courant du métier, tout en s'éloignant du calme et de l'intérêt qu'offrent les œuvres des époques précédentes par la fantaisie sans langage qui a guidé le choix des éléments qui le décorent.

Il ne dit pas autre chose que la recherche de l'effet utile revêtu d'un certain luxe dans la forme, d'accord en cela avec la grande majorité des œuvres de l'époque de la Renaissance première ou dernière. Il appartient à l'art pour l'homme par la matière et la science et non à l'art pour le service de l'idée en faveur de l'homme.

Le moyen âge, chrétien, comprenait et exprimait les choses de la vie tout autrement. On exprime ce qu'on pense et comme on le pense.



La seconde page contient le relevé de deux bénitiers ordinaires taillés dans la pierre. Ils sont situés sous la tour, à l'entrée de l'église.

Par leur plan, leur profil et leur silhouette d'ensemble, ils sont des spécimens bien propres à faire saisir la différence de caractère qu'accuse la construction par la ligne droite ou par la courbe.

Celui de gauche a une fermeté d'aspect qui surpasse de beaucoup celle du second. La géométrie rectiligne s'y montre constructive, solide, calme et énergique.

Ces deux bénitiers sont d'un dispositif fréquemment employé.

Engagés en assise dans la maçonnerie, ils ne font qu'un avec elle; et, par ce fait, ils ont le grand avantage d'être le moins encombrants possible, tout en ayant une certaine importance de volume, laquelle est encore augmentée par l'ouverture pratiquée au-dessus dans le corps du mur.

Ces deux notes simples peuvent ne pas être dédaignées par les tailleurs de pierre; au moins pour ce qu'elles peuvent leur dire comme objets utiles, en expression se dégageant de la matière par la forme rationnelle d'art.

F. F.



LE QUARTIER DE N.-D. A BRUGES.



LA ville de Bruges n'est pas seulement riche en monuments de tout genre, elle possède encore un certain nombre de sites superbes ou charmants : l'architecture domestique, les bâtiments civils, les constructions religieuses sont parfois groupés en de magnifiques ensembles d'art public. Ils sont souvent les vestiges d'une époque où chaque constructeur, soumis aux règles d'un art appliqué à toute chose, contribuait sans le savoir à la beauté commune.

Le retour aux principes esthétiques d'autrefois a eu pour premier effet, à Bruges, non seulement un soin plus grand et plus éclairé de la conservation de ces anciens exemples, mais encore une fierté légitime qui fait mettre en valeur cette conservation, au besoin en la complétant, en lui rendant un cadre, en l'adaptant aux besoins de la vie moderne.

De la sorte, Bruges est décidément entrée dans la bonne voie et nous ne verrons pas, il faut l'espérer, commettre chez elle des erreurs comme celles qu'ont occasionnées ailleurs les dégagements des édifices anciens.

L'intérêt est actuellement autour de l'église Notre-Dame, centre d'un quartier d'art remarquable, où se poursuivent une série de travaux habilement dirigés par M. l'architecte De la Censerie.

Nous avons déjà décrit la restauration discrète dont les façades de l'hôpital Saint-Jean avaient été l'objet[1]. Les travaux ont été étendus à l'intérieur, aux locaux de la pharmacie et à l'ancienne habitation du curé. On a ainsi découvert, dégagé et restauré un charmant petit cloître et un oratoire.

De la cour de l'hôpital la vue embrasse aujourd'hui un ensemble presque grandiose. A l'avant-plan sont les bâtiments bas du cloître, auxquels se superposent les constructions plus anciennes bordant la rue. La façade occidentale de Notre-Dame découpe, au-dessus, ses pignons et ses tourelles, et enfin, dominant le tout, la flèche hardie s'élance dans les airs, projetant à une hauteur impressionnante le cadre de ce tableau, délicieusement étroit et harmonieusement touffu.

A côté s'étendent les salles anciennes de l'hôpital, dont l'une a été, au XVe siècle, transformée partiellement en église. L'autre partie a fait l'objet d'une restauration bien intéressante. Nous espérons pouvoir bientôt publier la description de ces constructions, qui ne sont certainement pas postérieures au XIIIe siècle. Il doit en être de même de la tour en bâtière et du bâtiment vers la rue, dont on achève actuellement la restauration.

Ces travaux ont été menés avec grand soin, avec science et, en général, avec art. On pourrait faire quelques réserves cependant en ce qui concerne les grandes fenêtres de la salle. Les proportions et le caractère de la porte au fond du couloir d'entrée ne

1. V. *Bulletin*, 5e année.

sont pas non plus en harmonie avec la porte extérieure, si majestueuse. Enfin, dans le préau, il est telle « porte vitrée » qui détonne complètement dans un milieu où le restaurateur s'est plu à réunir beaucoup de poésie. Le remède serait facile, et il faut espérer qu'il sera permis à l'architecte de l'appliquer.



D'autre part, les plans des nouvelles annexes de l'hôtel de Gruuthuse ont été approuvés et, d'ici peu, on mettra la main à leur exécution.

Nous espérons pouvoir en donner une plus ample description très prochainement. Bornons-nous à dire aujourd'hui qu'il ne peut pas, à leur propos, être question de restauration. Le travail ne ressemble en rien au rétablissement d'un état ancien, il est même tout le contraire.

Ce que l'on demandait, en effet, à l'architecte, c'était non pas de rétablir dans l'état primitif un édifice dont on avait volontairement renversé, il y a trois ans, la plus grande partie, mais bien plutôt de donner à l'hôtel Gruuthuse un entourage approprié au milieu et aux besoins actuels.

Ainsi posé, le programme constitue la solution d'une question vivement discutée autrefois et dans laquelle le *Bulletin* a pris plusieurs fois parti, notamment par la plume autorisée de M. le chanoine Duclos. Tandis que d'aucuns préconisaient le dégagement des bâtiments principaux de l'hôtel Gruuthuse, afin de les laisser voir à tous et de partout, d'autres s'efforçaient d'empêcher un acte qui aurait modifié le caractère du vieux palais en le privant de son cadre nécessaire. Gruuthuse avait, disaient-ils, des façades d'intérieur, dont les proportions, comme les lignes, comme le caractère tout entier, étaient combinés à la mesure des bâtiments environnants servant de points de comparaison, de soutien et déterminant les points de vue.

L'administration parut donner raison aux premiers en faisant démolir les bâtiments vers la rue de Gruuthuse... On creusa même un fossé avec un remblai, sur lequel un jour on plaça de petits canons... Cette barbarie laide et grotesque suffit sans doute à perdre la cause des démolisseurs. Il fut décidé de reconstruire les bâtiments démolis.

Mais il ne pouvait être question de les rebâtir avec l'aspect antérieur.

D'abord la rue pouvait être favorablement élargie. Après avoir décidé de la porter à dix mètres, on est revenu avec raison à des dimensions mieux en rapport avec les besoins de la circulation en cet endroit : huit mètres sera suffisant, ce qui permettra de conserver à l'entrée de Gruuthuse une obliquité très heureuse d'aspect.

Ensuite les bâtiments anciens avaient été élevés primitivement à l'usage d'écuries ou d'autres annexes de ce genre; les façades étaient, par conséquent, d'une simplicité excessive.

Dans un premier projet, M. De la Censerie avait rappelé assez fidèlement l'état primitif; il fut remplacé par le plan actuel, qui comporte des détails plus nombreux et plus soignés.

Ce bâtiment est à étage. Il en est autrement de l'aile vers le cimetière de Notre-Dame, qui sera rebâtie sans étage sur un nouvel alignement, de manière à former plus

parfaitement le carré avec les bâtiments existants.

Quelques détails des constructions nouvelles sont traités avec une recherche particulière. Ils jetteront ainsi une note de pittoresque et d'intérêt spécial dans un ensemble pourvu de tant de simplicité.

A l'extérieur du porche d'entrée, on reconstruira les colonnes surmontées d'anges que montre la reproduction de Sanderus[1]. Si nous ne nous trompons, ces statues ont été conservées jusqu'à présent. De même, l'une des façades portera une frise, avec les chiffres et les emblèmes de la maison de Gruuthuse. Cette frise a été retrouvée, il y a quelques années, à la façade d'une ancienne maison brugeoise. Vers la rue de Gruuthuse, sera rétablie la petite porte de 1624, dont la démolition avait été très regrettée et que nous avons reproduite jadis [2].

Une galerie couverte longe la cour en face des bâtiments principaux. Un peu plus loin, la façade du porche est formée par un pan de bois. Enfin, M. De la Censerie a tiré très intelligemment parti d'une découverte archéologique faite au cours des démolitions. On avait mis à nu, nos lecteurs s'en souviennent, les fondations d'une ancienne tour ronde, ayant appartenu à des bâtiments antérieurs à ceux qui ont été démolis. Des hypothèses diverses ont été émises quant à l'origine, à la nature et au caractère de cette tour. M. De la Censerie, guidé par un mobile purement esthétique, a pris occasion de l'existence de ces fondations pour élever sur elles une tour d'intérieur, dont la terminaison rappelle de près celle de la Halle au Beurre, et qui renfermera l'escalier. Il est ainsi parvenu à justifier doublement cette construction, dont le principal mérite sera de jeter dans l'ensemble une agréable note d'imprévu.

Bref, les plans font espérer un travail satisfaisant. Les constructions nouvelles accuseront nettement leur caractère secondaire relativement aux bâtiments du fond et, d'autre part, ils tiendront parfaitement compte de la disposition des environs et des points de vue qu'ils offrent au spectateur.



Le vaste hôtel Arents vient d'être exproprié. Il avoisine Gruuthuse, dont il a fait autrefois partie, ainsi que ses jardins. L'intention de la ville est d'élargir — modérément, il faut l'espérer, — la rue de Groeninghe, qui borde cet hôtel. Il est rare que des étrangers s'aventurent dans cette jolie ruelle bordée de jardins et de maisons basses, dont quelques-unes ont du caractère. Beaucoup de Brugeois eux-mêmes ne connaissent pas le joli point de vue caché derrière les murs des jardins Arents. A cet endroit la petite rue de Groeninghe fait un coude et, au moment de se détourner à gauche, elle livre vue sur la Minne, le cours d'eau qui vient du Minnewater et longe l'hôpital Saint-Jean. Une grille empêche l'accès à la rivière et la vue complète des beautés réunies dans un rayon étroit. On voit cependant, en face, le chevet de Notre-Dame ; à droite, les façades postérieures de Gruuthuse et de l'hôtel Arents, sous les voûtes duquel la rivière s'engouffre pour déboucher au pont du

1. Voir *Bulletin*, 5e année, p. 48.
2. *Ibid.*, 4e année, p. 371.

Dijver ; à gauche, le courant, s'insinuant dans la verdure au bas des murs blancs et roses, offre un mélange de pittoresque propre aux quartiers humbles, mais gais, des vieilles villes.

C'est ce panorama, à la fois impressionnant et intime, que l'on rendra plus accessible, en dégageant, du même coup, les monuments dont nous venons de parler. Un pont, jeté sur la Minne, mettra Groeninghe en communication avec le cul-de-sac du cimetière de Notre-Dame. L'idée est certes heureuse. Voilà bien ce qu'on peut appeler un bon dégagement. Les points de vue seront multipliés, ils ne seront pas supprimés, les points de comparaison seront maintenus. Il faudra cependant veiller à bien réaliser cette bonne idée. Et bien la réaliser, c'est y aller avec discrétion, modération, prudence. Il faut que le carrefour de Groeninghe soit digne de remplacer, par la perfection de ses proportions, le coin poétique d'aujourd'hui.

Mais on maudira ce jour-là, pour de bon, les laides façades construites, il y a peu d'années, au cimetière de Notre-Dame [1].



Quant à la façade de l'église elle-même, nous en avons parlé à diverses reprises. Ce travail sera bientôt achevé et, selon toutes apparences, il donnera satisfaction ; il sera, comme les plans le promettaient, majestueux et élégant. On ne construira pas de porche à l'entrée. Les fouilles ont finalement démontré que le porche le plus ancien était lui-même postérieur à la façade à laquelle il avait été accolé, peut-être afin d'en consolider le pied. On s'est donc décidé à abandonner sa reconstruction, d'autant plus que cette solution procurait un utile élargissement de la voirie.

La question a été posée de savoir si l'on ne procédera pas à la démolition de la dernière travée de l'extrême nef nord. Cette travée se trouve, en effet, en avant du nouvel alignement de la façade. Néanmoins, il convient de bien réfléchir et de peser toutes les conséquences d'une démolition : ce que l'on y perdra, ce que l'on y gagnera en commodité, en beauté, en intérêt archéologique, en pittoresque. L'avantage de l'élargissement de la rue, minime en vérité, étant donné surtout le tracé oblique du plan, sera-t-il très appréciable pour la circulation ? D'autre part, cette partie de l'église n'est point sans intérêt dans certains détails et il faut des raisons graves pour la sacrifier. On dit bien que la nouvelle façade méritera un dégagement. D'une manière absolue, c'est vrai. Cependant, il ne s'agit pas ici d'un dégagement au vrai sens du mot. La nouvelle façade est complètement libre, et la démolition d'une travée latérale n'aura pour effet que de la rendre plus apparente à distance, notamment depuis la rue du Saint-Esprit. Est-il bien certain que tout sera profit à ce changement ? La vue de la nef latérale, surplombée par la façade centrale et par une de ses tourelles, manque-t-elle de pittoresque ? Pourquoi la façade principale ne réserverait-elle pas toute son expression jusqu'au moment où l'on se trouve à ses pieds ? Alors, vues de bas en haut, ses lignes, où l'horizontale est influente, gagnent en hardiesse et ses matériaux ne disent pas

1. Voir *Bulletin*, 5e année, p. 343.

seulement leur sévérité, mais leur noblesse.

On peut supposer que le projet de démolir une travée de la nef septentrionale est moins déterminé par l'esthétique que par l'archéologie. Ce serait le moyen, assurément, de découvrir et de restaurer un petit coin de l'église Notre-Dame primitive, telle qu'elle a été avant ses agrandissements successifs. Ce document serait certes intéressant. Il est de nature à séduire un esprit spéculatif, mais il faut se demander jusques à quel point il s'accommode avec les principes de l'art.

Bien plus défendable est le projet, dont il est sérieusement question, de supprimer, après l'ouverture du portail à l'Ouest, l'entrée actuelle du côté Nord. Par contre, on rendrait à son ancien usage le grand porche au pied de la tour, aujourd'hui transformé en baptistère. La principale difficulté consisterait dans le niveau du terrain, actuellement plus élevé à l'extérieur qu'à l'intérieur d'environ $0^{m}80$.

Il nous semble que la difficulté pourrait être résolue sans peine si l'on voulait, du même coup, embellir les abords de l'église de ce côté. Nous avons autrefois déjà présenté nos idées à ce sujet, et ceux qui les ont critiquées ne se sont pas doutés sans doute que leur application aurait pu se présenter de si bonne heure.

Toutes les conditions se rencontrent aujourd'hui par le fait des travaux successivement exécutés à Gruuthuse et à Notre-Dame.

La rue de Gruuthuse sera, avons-nous dit, portée à 8 mètres. Rien ne s'opposerait, nous semble-t-il, à ce que la voie carrossable s'étende à peu près sur cette largeur (sauf à déterminer le meilleur tracé pour la circulation) jusqu'au carrefour des rues de Notre-Dame et du Saint-Esprit. Le jardin de l'église serait donc agrandi; un ou deux chemins le traverseraient pour conduire au porche ; en leur donnant une petite déclivité, il serait aisé de regagner la différence de niveau de $0^{m}80$.

La clôture, assez peu réussie et désagréablement alignée, qui borde aujourd'hui le cimetière disparaîtrait. Le jardin ne serait séparé de la voie publique que par une clôture discrète.

Les plantations feraient le reste. Les promenades des remparts, notamment, prouvent que les Brugeois s'y connaissent en cette matière. Il faudrait viser, dans l'espèce, à former une liaison entre le cimetière et la plaine plantée de grands arbres qui lui fait face. Toutefois, l'église et Gruuthuse pourraient demeurer suffisamment dégagés. Leurs pieds resteraient libres et l'on ne planterait de-ci de-là dans les pelouses que des arbres d'essences appropriées et dont les ramures prennent un développement moyen. Une rangée de tilleuls borderait la voie, adoucissant sa coupure.

Pourvu qu'on y mette la note sentimentale juste, on fera des alentours de Notre-Dame l'un des plus beaux ensembles que l'on puisse rêver. E. G.



VARIA.

UN MENSONGE qui ne scandalise pas encore beaucoup, ni assez de nos contemporains, et qui n'est pas unique en son genre, se commet au grand jour. A l'heure qu'il est, en plein Bruxelles, une façade classique, en pierre, luxueuse sans beauté, est livrée à une nouvelle couche de couleur. C'est de saison. Or, cette maison a une porte cochère en bois de chêne, voire même en très beau bois de chêne, d'après ce qu'a révélé la magique lampe à alcool. Or, est-ce la logique et la vérité classique qui le réclament ? cette porte, intéressante comme construction, est condamnée, tout comme la façade, à être repeinte, car elle l'a déjà été — en bois de chêne ; — actuellement on opère les dessous préparatoires de cette imitation.

O bon sens ! n'est-ce pas un comble ?

N'est-ce pas ce qu'on appelle abandonner la proie pour l'ombre ; ou bien au vrai préférer l'artifice ?

Et dire qu'il n'y a pas que la rue qui nous expose à de tels errements. Certaine église de la capitale, que nous pourrions citer, n'est pas plus respectueuse de la vérité.

Quand donc serons-nous débarrassés de l'esprit de routine et saurons-nous poser nos actes en conscience ?



LA LUMIÈRE ÉLECTRIQUE dans les églises a fait l'objet d'un récent décret de la Sainte Congrégation des rites.

La lumière électrique est prohibée sur l'autel où elle serait employée conjointement avec des cierges de cire, d'après le décret Natcheten, du 16 mai 1902. Elle ne peut remplacer les cierges ou lampes qu'on allume devant le Saint Sacrement, les reliques ou les images des saints. Pour les autres parties de l'église, et en tout autre cas, la lumière électrique est permise après autorisation de l'ordinaire. Il faut, cependant, éviter de s'en servir pour obtenir un effet théâtral, d'après le décret 3859, du 4 juin 1895.



AU SUJET DE LA VALIDITÉ DE LA CONSÉCRATION D'UN AUTEL, quelques doutes avaient été élevés pour les raisons suivantes :

1° La table de l'autel est faite de deux plaques de marbre superposées, mais jointes de manière qu'elle ne paraisse formée que d'une simple plaque ;

2° Le sépulcre contenant les reliques s'appuie sur la plaque inférieure ; peut-être même, étant assez profond, est-il taillé en partie dans la deuxième plaque. Cependant, la plus grande partie du sépulcre est dans la plaque consacrée, la supérieure ;

3° La table de l'autel ainsi formée s'appuie sur un massif ou lit qui est supporté par quatre petites colonnes de marbre. Celles-ci sont surmontées d'un chapiteau avec abaque carrée en marbre. Les colonnes ainsi que les chapiteaux et abaques sont joints au lit de l'autel par une ferraille qui traverse ces différentes pièces et les relie ensemble.

On demande, étant donné : *a)* que la table n'est pas rigoureusement d'une seule pièce, et *b)* qu'elle ne pose pas directement sur les colonnes ou bases de l'autel, si la consécration de l'autel est valide ? Si elle ne l'est pas, comment peut-on la régulariser et remédier à ces défauts ?

La Congrégation des rites, s'appuyant sur la décision précédente n° 3884 (Camberien, 8 Febr. 1896), répondit que la consécration de l'autel était valide.

LA CHAPELLE DE JEAN L'ADMIRABLE A RUYSBROECK.



LE *Bulletin des Métiers d'art* a bien voulu, dans un numéro précédent, consacrer un article à la polychromie du chœur de l'église de Ruysbroeck.

Si la matière intéresse les lecteurs du *Bulletin*, nous leur fournissons volontiers quelques éléments relatifs à la décoration d'une autre partie de l'église, décoration entreprise postérieurement à celle du chœur[1].

Il s'agit de la chapelle que l'on a trouvé juste de consacrer, sur le sol natal, à Jean de Ruysbroeck, en vue de sa prochaine canonisation, dont le procès, interrompu vers 1626, a été repris par Son Eminence le cardinal Goossens et se poursuit actuellement par les soins de Son Eminence le cardinal Mercier.

Le grand mystique flamand naquit à Ruysbroeck, en 1298. On y indique une maisonnette désignée du nom de *Verbrand*, comme étant le lieu où il vit le jour. On l'appela Jean, sa mère l'éleva pieusement et, à l'âge de 11 ans, il alla habiter à Bruxelles, auprès de son parent, Jean Hinckaert, chanoine à Sainte-Gudule. Celui-ci l'envoya à l'école, où il apprit à fond la langue néerlandaise. Après quatre années de cette étude, il se consacra à la théologie. Par un don naturel, il devint un philosophe original, privilégié par des visions célestes, où la sainte Trinité, Jésus-Christ et la sainte Vierge lui apparaissaient.

Ses contemplations pouvaient difficilement être comprises par les autres philosophes, car elles constituent une « connaissance tout à fait surnaturelle de la Divinité ».

Jean reçut l'ordre de la prêtrise en 1318 et fut nommé chapelain à Sainte-Gudule.

A l'âge de 50 ans, il se retira, avec quelques-uns de ses amis, à l'ermitage de Groenendael, où il bâtit une habitation modeste et une chapelle, qui fut consacrée le 17 mars 1343. Jusqu'en 1349 ces religieux portèrent le costume des prêtres séculiers. Alors ils reçurent l'habit des chanoines réguliers de Saint-Augustin. Jean fut désigné comme prieur. Il écrivait beaucoup et menait une vie de plus en plus contemplative. Dans la solitude, « la jeunesse de son génie fut renouvelée comme celle de l'aigle. Les regards qu'il jeta sur la splendeur éternelle furent si perçants et si profonds, que très peu de contemplateurs ont pu, en cette vie, les suivre où ils allaient »[2].

1. N. de la R. Cette méthode qui consiste à poursuivre la décoration de l'église par entreprises partielles, au fur et à mesure des ressources, mais sans ignorance d'un plan d'ensemble, nous paraît heureuse. Elle permet de faire mieux et plus beau, grâce à plus de moyens, à plus de temps et à plus d'expérience. Cette manière est d'ailleurs conforme à la pratique ancienne, si féconde en résultats précieux.

2. La vie de Jean Ruysbroeck, par un Chartreux, p. XVIII dans Ernest Hello.



LA CHAPELLE DE JEAN L'ADMIRABLE. L'ARBRE ARDENT. A. van Gramberen.

Il partageait à ses frères toutes ces choses « comme un vin généreux qui déborde de la coupe qui doit le renfermer [1] ».

Des Flandres et des autres régions de l'Europe on venait visiter le mystique et lui demander conseil. C'est ainsi que Tauler devint son disciple.

Ses extases furent parfois très grandes et elles lui survinrent dans le bois qui entourait le couvent. Un certain jour Jean se rendit, hors de l'enceinte de celui-ci, à un trait de flèche de l'église, sous un tilleul, pour puiser aux sources de l'Esprit. Il y demeura plus longtemps que de coutume, et les religieux, inquiets, se mirent à sa recherche. L'un d'eux, son plus fidèle ami, apercevant dans le bois un arbre illuminé, se rendit de ce côté. Il y découvrit Jean enveloppé d'un cercle de feu et transporté dans le Seigneur.

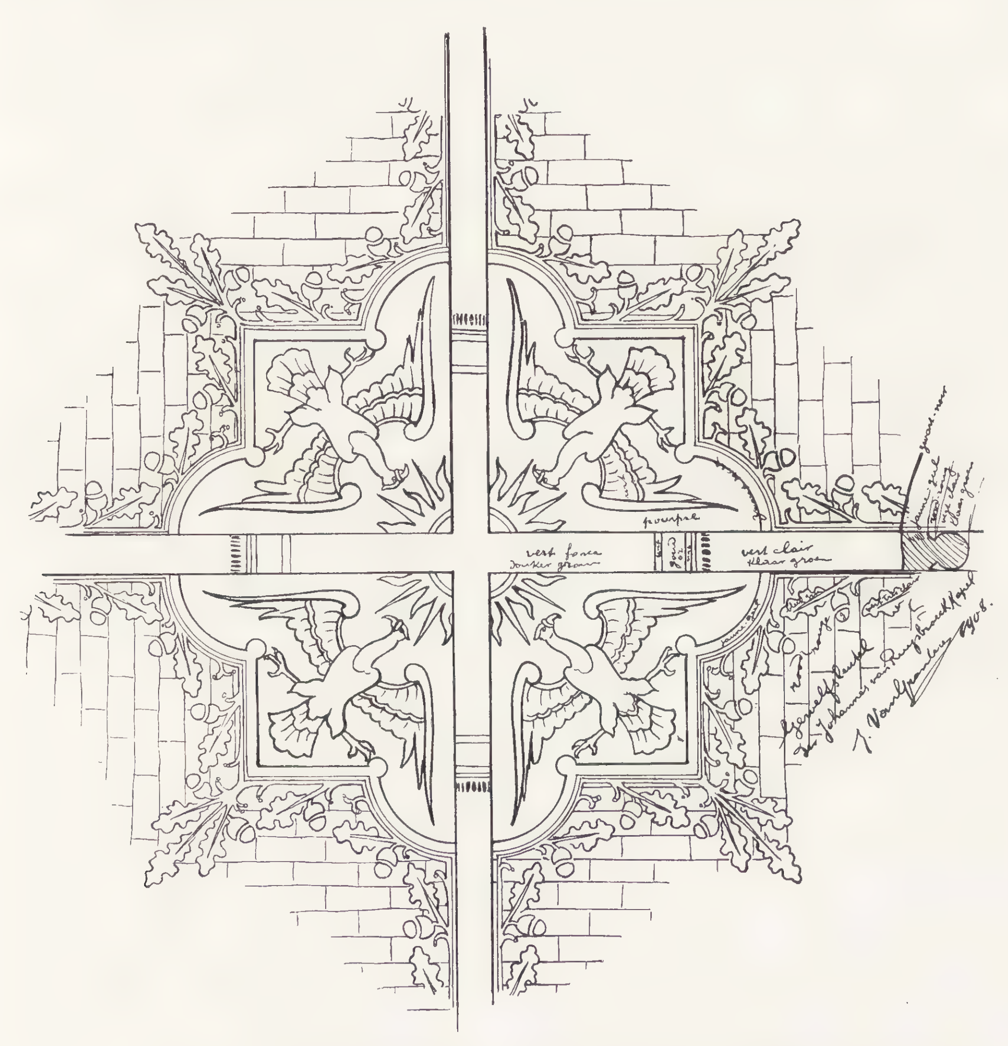
Jean mourut en l'an 1381 et fut enseveli à Groenendael. Ses ossements, conservés en dernier lieu à Sainte-Gudule, à Bruxelles, se perdirent lors de la Révolution française [2].

Parmi les différents faits rappelés ci-des-

1. Johannes van Ruysbroeck, p. M. De Bie.

2. Les révolutionnaires français saccagèrent l'église Sainte-Gudule, brisèrent les châsses et les reliquaires très nombreux qui s'y trouvaient conservés. Après la tourmente, on découvrit, notamment dans la crypte, une foule d'ossements provenant de cette dévastation, mais dont la restitution était impossible. Ils sont toujours conservés. Peut-être les reliques de J. de R. sont-elles du nombre ? Ou sont-elles au nombre des reliques qui furent, d'après ce que relate *La Vie diocésaine*, T. I, p. 66, replacées le 20 mai 1703, par le notaire G. Nuewens dans une châsse dont toute trace est perdue ?

sus nous avons choisi la scène de « l'arbre ardent » pour la composition d'un tableau, présenté dans un demi-cercle (base $4^{m}12$



LA CHAPELLE DE JEAN L'ADMIRABLE. DÉCORATION DE LA CLEF DE VOUTE.

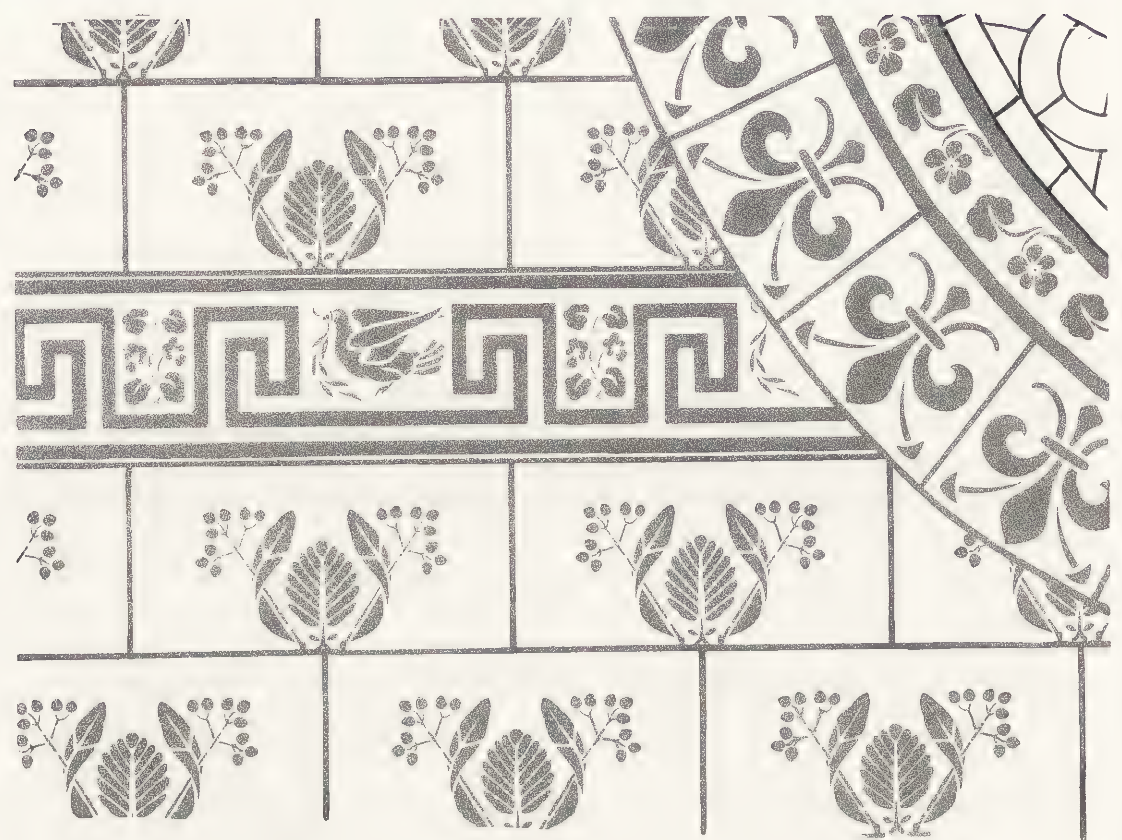
haut. $2^{m}25$) au mur postérieur de la chapelle, dédiée à Jean l'Admirable, à l'église de Ruysbroeck.

Jean, transporté et écoutant, est agenouillé sur une pierre sous l'arbre ; un cercle de feu l'entoure ainsi que l'arbre « comme un fossé entoure une place forte » [1].

Des nuages laissent percer des rayons célestes sur lesquels descend le Saint-Esprit, sous la forme d'une colombe.

Jean tient dans la main gauche une ta-

1. Ernest Hello, *Ruysbroeck l'Admirable,* LV, ch. IX.



LA CHAPELLE DE JEAN L'ADMIRABLE.
DÉCORATION DES MURS ET DE L'OCULUS.

blette à fond de cire noire, et dans la droite le poinçon. Son compagnon le découvre à ce moment et considère son extase dans une attitude de vénération et d'étonnement.

Pour rappeler l'alentour sous lequel se passe la scène, la feuille de tilleul, avec la fleur, est représentée sur les murs latéraux. Les vertus et les dons de Jean, symbolisés autour de la clef de voûte, sont le soleil (image de la théologie et de la science [1]), vers lequel l'aigle (effort vers la perfection [2]) s'élève. Cette décoration est bordée de feuilles de chêne avec glands (force [3]) qui, d'ailleurs, bordent les nervures et les panneaux de voûte. La chapelle est éclairée par un oculus, qu'entourent le lys (pureté [4]) et la violette (humilité [5]).

Autour de la chapelle, à la hauteur des encorbellements de nervure et, en bas, sur la plinthe, court une frise en méandre, dans laquelle s'inscrivent la colombe avec le rameau d'olivier (paix [6]), le poisson nageant

1. *Iconographie chrétienne,* par M. Cloquet, p. 295.
2. *Ibidem,* p. 188 et 305.
3. *Ibidem,* p. 361.
4 *Ibidem,* p. 367.
5. *Ibidem,* p. 382.
6. *Ibidem,* p. 320.

dans l'eau pure (pureté de doctrine [1]) et la violette.

Sur l'intrados de l'arc d'entrée sont des aigles saisissant avec violence le raisin (perfection [2]). Ils indiquent que « le royaume des cieux est conquis avec violence », ce qui est particulièrement applicable à Jean [3].

Sur le bord extérieur se lit une devise de Jean, ainsi conçue : *Le temps est court, le travail que nous pouvons faire est petit, la récompense est éternelle et grande.* (VI[e] lettre de Jean van Ruysbroeck.)

Afin de rendre tout cela plus éloquent au moyen des couleurs, nous avons choisi le vert comme couleur dominante (à raison de la vigueur et de l'immortalité des ouvrages de Jean) pour faire intervenir les autres en harmonie avec elle, c'est-à-dire harmoniser parfaitement les couleurs entre elles par le rouge, le bleu et le jaune, ou un ou plusieurs de leurs mélanges :

Ainsi nous avons sur la voûte rouge des nervures vertes (combinaison de bleu et de jaune) tout comme les feuilles de chêne en bordures qui y ont des glands jaunes. La clef de voûte au croisement des nervures est d'un vert plus sombre que le reste des nervures relié au moyen d'un filet d'or.

Autour du centre s'étend une surface carrée ayant, sur chaque côté, un demi cercle coupé par les nervures. Le fond de cette surface est pourpre (rouge + bleu) ; il porte des aigles blancs cernés de noir. Le contour de la surface est bordé de jaune, et les rayons du soleil s'écartant du centre sont d'or bordé de traits rouges.

Les parements des murs sont verts avec



LA CHAPELLE DE JEAN L'ADMIRABLE.
DÉCORATION DE L'INTÉRIEUR DE L'ARC D'ENTRÉE.



1. *Iconographie chrétienne,* par M. CLOQUET, p. 301.

2. *Ibidem,* p. 381.

3. Voir, en appendice, les extraits des écrits de Jean de Ruysbroeck, motivant les symboles que nous avons appliqué.

des joints rouges ; la feuille de tilleul est bleuâtre avec de petites feuilles et fleurs de blanc verdâtre. Les frises qui entourent la chapelle comme le cadre de la fenêtre sont de violet pâle, chargés d'ornements en violet foncé.

L'intrados de l'arc a pour fond l'orange avec des dessins de brun-rouge. Le tore et les autres moulures bordant cet arc sont en vert et en rouge.

Les chapiteaux et leur tailloir sont rouges, jaunes, verts, violets, bleus. Les colonnes elles-mêmes, de vert foncé avec joints rouges portant de chaque côté une rangée de ronds noirs.

Enfin, nous avons le tableau encadré d'une bande de pourpre. Le fond est rouge (dans la partie supérieure) et jaune (dans la partie inférieure). Les arbres et les feuilles sont verts comme le sol ; le vêtement des personnages est brun (manteau) et blanc (robe).

Le nuage est rayé de traits bleus, blancs et jaunes et les rayons sont de jaune pâle sur un fond jaune un peu plus foncé. La colombe est blanche.

Si l'on étudie toutes ces combinaisons de couleurs, on y retrouve toujours, ainsi que nous l'avons dit plus haut : le *jaune,* le *bleu* et le *rouge* ou l'un de leurs composés, c'est-à-dire : jaune + bleu = *vert ;* bleu + rouge = *violet ;* jaune + rouge = *orange.* Les gravures ci-jointes donnent, au surplus, une idée de l'ensemble de la polychromie de la chapelle.

En écrivant ce qui précède, nous avons eu en vue d'exposer une application du système qui doit, selon nous, présider à la décoration d'une église.

En effet, nous avons, dans le cas présent :

1° L'étude de l'histoire dont la figure principale, Jean de Ruysbroeck, ressort avec ses particularités et ses caractéristiques ;

2° Les vertus principales qui ornent le héros sont rappelées par leurs symboles : elles sont comme le vêtement dont les parois sont couvertes ;

3° Ces symboles sont tirés de la nature et parlent ainsi plus clairement au jugement du spectateur ;

4° Les couleurs jouent également un rôle dans l'expression générale et nous placent dans l'ambiance où se produisent les faits ;

5° La forme générale convenant, comme base et ligne, générale aux ornements, dans l'espèce est le carré ou la circonférence.

Ainsi s'obtient un ensemble où aucun ornement ni aucune couleur ne peuvent être écartés sans qu'immédiatement l'imperfection ne se trahisse ; sans que, au milieu de l'harmonie générale, la fausse note ne s'éprouve, soit relativement au sujet, aux proportions, à la couleur ou au dessin.

A. van Gramberen.

APPENDICE

Extraits des écrits de Jean de Ruysbroeck motivant les symboles que nous avons appliqués :

Le soleil (théologie et science). — Le don de science est une lumière surnaturelle, infuse dans l'âme raisonnable, qui montre à l'homme la route de la perfection supérieure. Quand l'homme a secoué le joug du démon, il a rencontré la crainte qui aime, il a éclairé au fond de lui l'appétit irascible par la lumière du Seigneur.

... Au-dessus de l'air voici une région que j'appellerai l'éther, et je veux voler ici comme

l'aigle ; je veux plonger, comme l'aigle, plus haut que l'espace des esprits, plonger dans le feu de Dieu. Il faut que tout acte et toute vertu remonte vers sa gloire avec un désir immense [1].

La force (chêne). — Le don de force brise nos liens et nos absout de la créature. Les choses d'en bas sont vaincues, et toutes les puissances de l'âme font unité sur la montagne [2].

La pureté et la chasteté (le lis). — *La chasteté* est la splendeur de l'homme intérieur. Elle est la force suprême qui ferme le cœur aux choses d'ici-bas et qui l'ouvre aux choses d'en-haut.

Si nous portons avec nous l'homme-Dieu crucifié, et sa vie, et sa mort, il vivra en nous, et nous en lui ; la chair et le sang, le monde et l'enfer seront à nos pieds... Il faut aussi que le regard simple, le regard nu plonge et s'abîme dans la lumière sans image où la divinité de Jésus Christ couronne la splendeur de la chasteté. Dans la vision divine, Jésus nous revêtira du manteau de pureté qui est lui-même [3].

L'humilité (la violette). — Quand l'homme considère, au fond de lui-même, avec des yeux brûlés d'amour, l'immensité de Dieu, sa fidélité, quand il songe à son essence, à son amour, à ses preuves d'amour, à ses bienfaits, qui ne peuvent rien ajouter à son bonheur ; quand l'homme ensuite, se regardant lui-même, compte ses attentats contre l'immense et fidèle Seigneur, il se tourne vers son propre fond avec une telle indignation et un tel mépris de lui-même qu'il ne sait plus comment faire pour suffire à son horreur. Il ne connaît pas de mépris assez profond pour se satisfaire [4].

1. Hello, *Le Don de science*, p. 249 et 252.
2. Hello, p. 255.
3. *Ibidem*, p. 117 et 118.
4. *Ibidem*, liv. III, les vertus.

Il avait la sagesse dans la parole, la piété dans l'action, l'*humilité* dans le geste, et partout l'intégrité des vertus. Il était sombre et doux pour toutes choses et personnes. Son costume était généralement négligé [5].

La paix (la colombe).— O essence éternelle ! tu ébranles absolument les puissances de l'âme. Quand tu ouvres le désert à l'esprit que tu guides, la *paix* descend sur lui, et, dans le silence profond de la jouissance, l'homme est illustré, et la clarté qui l'environne est digne de la nature sublime de l'essence [6].

Il vivait dans une paix profonde, silencieux... il était simple comme une colombe [7].

Le poisson (doctrine pure). — O sources immenses ! ô torrents de lumière ! celui qui boit de votre eau vit sans ennui ni peur. « Mon âme a soif de la source vive ; mon âme a soif de Dieu [8]. »

Le royaume des cieux se prend par violence.

L'aigle de la vigne, qui représente la vigne du Seigneur. Car, dit Jésus dans *Les quatre animaux*, il y a des âmes qui sont transportées au-dessus d'elles-mêmes. Abîmées dans la vision, nées dans la contemplation, elles étendent leurs ailes immenses dans la largeur et l'amplitude, au-dessus des formes et des images, et l'œil de leur esprit est ouvert à jamais pour fixer, pour contempler sans fatigue la manifestation de la vérité éternelle. *De cette vue naît un amour plus extrême, un désir insatiable et une certaine fureur qui veut appréhender le Dieu qu'on n'embrasse pas. Voilà l'aigle* [9].

5. Vie de Ruysbroeck par un Chartreux, dans *ibidem*, LXII.
6. Hello, Cantique, p. 282.
7. Hello, *Vie de Ruysbroeck*, XLIV, ch. III
8. Ruysbroeck avant sa mort, *ibidem*, p. LXVIII.
9. *Ibidem*, p. 106.



LE JUBÉ ET LES STALLES DE FURNES.



EN écrivant pour le *XX*e *Siècle* un article [1] sur le jubé et les stalles de Furnes, je ne connaissais pas les deux lettres intéressantes que publiait presque en même temps, dans son numéro de mai, la *Revue de l'Art chrétien*. J'en aurais certainement fait état parce qu'elles représentent assez bien les deux opinions défendables dans la cause et parce qu'elles m'auraient fourni argument pour le moyen terme que je proposais.

La question est assez importante pour que nous y revenions. Elle a un côté spécial qui mérite beaucoup d'intérêt et un côté général qui a beaucoup d'importance.

Le côté général peut s'appeler la question des jubés, autrement dits des ambons, ou, si l'on veut, du dégagement du chœur de nos églises. Cette question fournit l'occasion de fréquents conflits entre l'archéologie et le culte, on dirait tout aussi bien entre l'archéologie et l'art, mais il vaut mieux dire entre le passé et le présent.

Parmi ces conflits, l'un des plus piquants fut provoqué par le projet de rétablir à Sainte-Waudru à Mons le jubé de Dubrœucq. Nos lecteurs s'en souviennent.

Donc, il est des archéologues qui, non pas en général, mais dans les occasions qui leur paraissent bonnes, iraient jusqu'à rétablir des jubés disparus. N'allez pas leur demander de faire disparaître des jubés existants !

1. *XX*e *Siècle*, du 25 mai 1908.

Et cependant, c'est ce que le culte demande, presque toujours, en principe.

Expliquons-nous. On ne peut pas invoquer la raison liturgique pour défendre l'existence des jubés. Le chœur doit être clôturé, telle est la règle qu'il faudrait toujours observer, mais il n'est dit nulle part que cette clôture doit consister en jubé ou en dossiers de stalles.

Le saint des saints doit être séparé du



ÉGLISE STE-WALBURGE A FURNES. VUE SUR LE TRANSEPT NORD (XIIIe S.) ET LA NEF (RÉCENTE).

reste de l'église. Mais ce qui s'y passe doit-il être caché aux yeux des fidèles ?

Il est possible que, dans les temps primitifs cet usage ait existé. Nous ne savons avec certitude ni quand, ni où, ni dans quelle mesure le sanctuaire était fermé dans nos plus anciennes églises. Il semble que, par respect, l'autel, à certains moments du sacrifice, était dérobé au moyen d'un voile aux yeux des fidèles. On fermait aussi l'entrée du presbytérium, pendant les offices du chœur, auxquels les prêtres et les clercs seuls participaient.

LES STALLES ET LA TRIBUNE DU JUBÉ A NIEUPORT.

C'est cet usage qui, en évoluant, s'est, à la fin du moyen âge, fixé sous formes de stalles, de jubé, de lutrins, que nous trouvons dans nos anciennes cathédrales, collégiales et abbatiales.

La plupart de ces églises ont perdu leur titre. Six cathédrales et quelques conventuelles ont, dans notre pays, conservé les offices du chœur.

Partout ailleurs, le chœur a donc, en quelque sorte, perdu sa destination, il est désaffecté en partie. Le sanctuaire abrite toujours le maître-autel, mais le presbytérium est devenu beaucoup trop vaste pour les quelques prêtres chargés du service paroissial. Souvent, en fait, le chœur appartient à tout le monde.

D'autre part, le culte extérieur s'est modifié. La dévotion eucharistique a pris une extension considérable. Les expositions du Très Saint Sacrement ont lieu journellement. La piété est devenue plus expansive, sinon plus ardente. Elle veut voir et elle retourne à grands pas vers l'action, vers la participation effective du peuple aux offices.

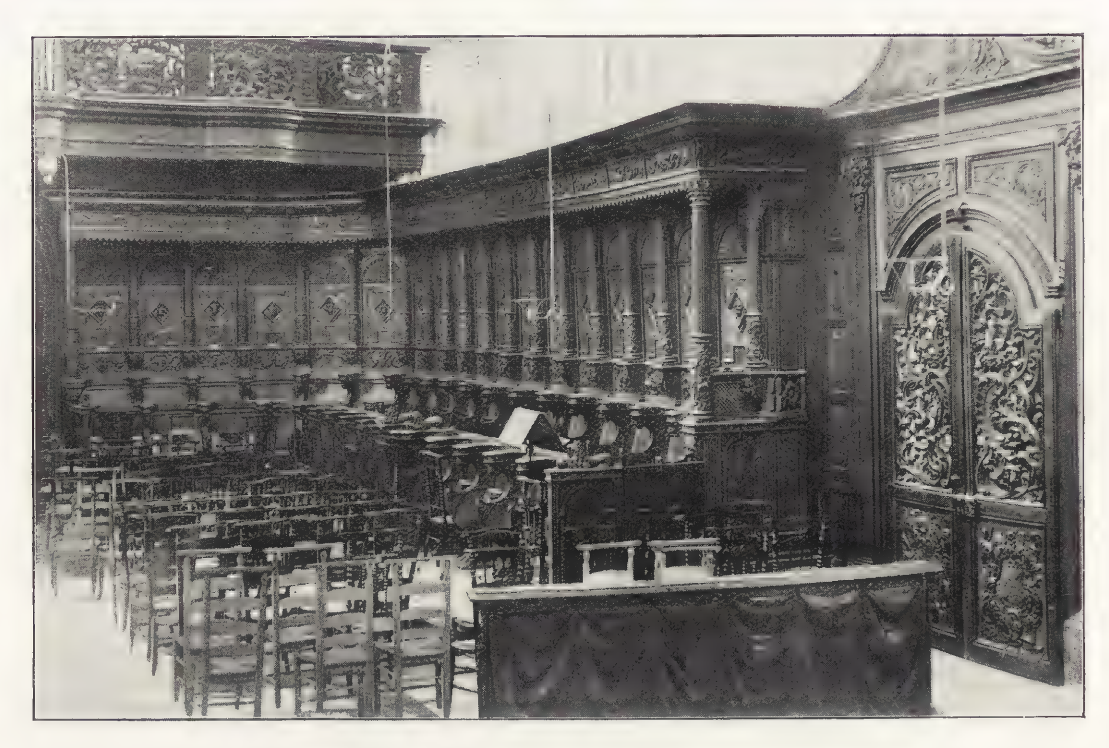
Dans ces conditions, le jubé, les stalles à haut dossier et les clôtures fermées sont de véritables gênes. Ils contrarient le service et le public.

Aussi l'idée ne viendra-t-elle à personne de dresser de ces clôtures, et notamment d'élever des jubés dans une église moderne, exception faite des cathédrales.

En règle générale donc, les jubés anciens devraient disparaître des paroissiales et de belles clôtures claires devraient prendre leur place.

Ainsi serait appliqué le principe que l'art vivant doit avoir le pas sur l'archéologie,

*



STALLES DE STE-WALBURGE A FURNES. VUE PRISE DU SANCTUAIRE.

parce que toute œuvre d'art doit répondre à sa destination.



Mais l'application de cette règle rencontre parfois chez l'homme de goût ou chez l'archéologue un obstacle insurmontable. Il leur est dur de devoir se résigner à la destruction d'une œuvre de grande valeur artistique ou d'un souvenir historique précieux [1].

1. A cet égard le changement de l'opinion est remarquable. Il y a cinq ans, la règle généralement admise en fait de restauration était qu'il fallait dégager et ménager l'*unité de style*. A cette époque, le *Bulletin* menait campagne contre cet abus. A présent les archéologues ont passé à un conservatisme parfois exagéré et les restaurateurs sont devenus éclectiques. *In medio virtus*.

Or, bien des jubés sont très remarquables : Louvain, Dixmude, Lierre, pour ne citer que des chefs-d'œuvre. S'ils sont aussi nuisibles que les autres, ils méritent des ménagements. La leçon d'art qui s'en dégage vaut bien un sacrifice de nos aises.

Au surplus, l'accommodement est, en général, facile. Le chœur ne doit pas être rendu accessible aux fidèles et, liturgiquement, il ne pourrait pas l'être. Le reste de l'église leur a été réservé, et presque toujours il est encore suffisamment grand pour les renfermer. Qu'on laisse dès lors le chœur vide. Qu'il demeure ainsi comme un souvenir évocateur des chapitres disparus. Mais qu'on dresse un autel ailleurs, sous la coupole du transept par exemple. Les offices seront vus de tous et l'on sera plus près des

bonnes traditions liturgiques qu'en s'obstinant à l'usage d'un chœur hermétiquement fermé.



Le chœur de Sainte-Walburge, ancienne collégiale, est, comme beaucoup d'autres, complètement fermé : sur les côtés, par les dossiers des stalles ; devant, par le retour de ces stalles et par le jubé. Si ce fait a une valeur particulière, c'est par suite du plan singulier de l'église. A cause de cela le cas spécial de Furnes diffère notablement des hypothèses communes, et la solution est difficile.

Achevée selon le plan primitif, Sainte-Walburge eût compté parmi les plus belles et les plus grandes collégiales de notre pays. Mais jusqu'avant quelques années, elle ne comprenait que le transept et le chœur avec son pourtour. La restauration l'agrandit au moyen de trois nefs de deux travées, laissant, par conséquent, le chœur très prépondérant; l'église n'offre donc nullement les proportions ordinaires entre le chœur et la nef. On se rend compte immédiatement de l'impossibilité d'appliquer, dans ces conditions, la solution qui consiste dans la désaffectation du chœur et l'établissement d'un autel devant le jubé.

Ce jubé n'offre aucun intérêt ; c'est une paysannerie du XVIIe siècle surmontée d'un grand buffet d'orgue ; il est laid dans l'ensemble et dans le détail. Il ferme complètement la vue du chœur. Une seule porte donne accès à la nef. A droite et à gauche sont deux grandes niches renfermant une statuaire baroque, application de piété rustique : la *Mise au Tombeau* et l'*Ecce Homo*.



ÉGLISE STE-WALBURGE A FURNES. SANCTUAIRE. VUE PRISE DE LA TRIBUNE DU JUBÉ.

La tribune a une balustrade Louis XV, beau travail de sculpture, dont l'aspect et le caractère architectural sont moins fâcheux vers la nef que vers le chœur, où la tribune écrase les superbes stalles. Celles-ci sont très remarquables et très caractéristiques de l'art du littoral. En divers endroits de la région, on trouve des stalles du même genre, notamment à Nieuport, où elles sont appuyées à un jubé très intéressant et couvertes d'une tribune élégante. Les stalles de Sainte-Walburge sont plus richement

travaillées et plus importantes que celles de Nieuport. Elles présentent de grand retours.

Faut-il les enlever ? Tel est le problème, certes embarrassant, qui s'est posé. La Commission des monuments a cherché à le résoudre. Recherches laborieuses et prudemment poursuivies.

Un essai a été ordonné tout d'abord. On a projeté l'enlèvement du jubé et de l'orgue, qui serait placé soit au fond contre le mur occidental, où il aurait masqué une partie de la verrière, soit sur le côté. Quant aux stalles, l'idée prit jour de laisser subsister les côtés et de n'enlever que les retours. A titre d'épreuve, on procéda à cet enlèvement. C'est à ce moment que se placent les deux lettres suivantes écrites à M. le professeur Cloquet. Elles sont très intéressantes.

1. Furnes, 10 avril 1908.

Monsieur le Professeur,

J'ai été heureux de lire l'article de la *Revue de l'Art chrétien*, reproduit hier par le *Bien public*, portant votre signature. Cet article, concernant l'ouverture des chœurs des églises que vous condamnez, vient bien à son heure.

En ce moment, on est en train de commettre cet acte de vandalisme dans notre collégiale de Sainte-Walburge.

Ce travail, autorisé par arrêté royal et avec l'approbation de la Commission royale des monuments, désapprouvé par l'Administration communale, est en voie de réalisation.

Chose triste à constater et qui est très critiquée dans notre ville, car c'est, comme vous le verrez d'après les cartes-vues que je me permets de vous envoyer avec la présente, nous enlever la plus belle partie de nos stalles surmontées par le jubé.

Ces meubles, sauvés par nos pères, lors de la tourmente révolutionnaire de 93, succombent maintenant sous les coups de hache de nos démolisseurs modernes.

Comme Furnois et descendant de ces sauveteurs, je me suis élevé contre cette destruction qui, je n'en doute pas, sera critiquée non seulement par les nombreux étrangers, mais plus encore, peut-être, par les artistes qui, en été, pullulent dans notre ville.

Je suis convaincu, Monsieur le Professeur, que vous éléverez aussi votre voix pour protester contre cette abomination.

Veuillez, etc.

R. DE SPOT.

2. Furnes, 14 avril 1908.

Monsieur,

En réponse à votre honorée d'hier 13 avril, je m'empresse de satisfaire aux questions que l'amour de l'art chrétien vous fait poser, par rapport aux modifications du mobilier du beau chœur de mon église de Sainte-Walburge à Furnes.

L'architecte dirigeant les modifications se nomme M. Vinck, de Furnes.

Quant aux modifications elles-mêmes, par arrêté royal du 1er mai 1907, l'aménagement des stalles du chœur et le déplacement du jubé ont été autorisés, conformément aux plans de M. Vinck.

Pour ce qui concerne le déplacement du jubé, d'après un premier projet, le grand buffet d'orgue doit être placé sur le côté ; tandis que, d'après un second projet, ce buffet doit conserver, sur le jubé transféré au fond de l'église, sa place relative actuelle.

Le ministre, M. Renkin, estime que, quant à ce point, il y a lieu, pour le gouvernement, d'approuver le premier projet. Le grand buffet placé vers le centre du jubé masquerait en partie la fenêtre du fond de l'église.

En ce qui concerne les stalles, d'après le second projet de M. Vinck, sept stalles doivent être enlevées de chaque côté en vue d'obtenir le dégagement complet du chœur. Il importe toutefois, d'après l'avis de M. le ministre Renkin, que, quand on passera à l'exécution de cette partie du projet, on n'enlève pas en une

fois toutes les stalles dont le déplacement est proposé. La fabrique agirait sagement en commençant par faire enlever d'un seul côté les quatre premières stalles du retour vers l'entrée du chœur. On pourra juger, avant de continuer le travail, si l'enlèvement de quatre stalles ne suffirait pas de chaque côté pour dégager l'entrée du chœur et si, dès lors, dans l'affirmative, il ne serait pas préférable de ne pas toucher aux autres stalles du retour.

Quant aux s alles enlevées, M. le ministre Renkin admet qu'elles soient placées sous le jubé, mais à la condition qu'elles soient adossées au mur du fond, et sous la réserve qu'on pourrait examiner, au moment voulu, s'il n'est pas possible de leur donner un meilleur emplacement dans l'église.

Pour l'exécution de ces travaux, il faut donc procéder par étapes. Pour le moment, le jubé et le grand buffet ont été démontés ; d'un côté quatre stalles de retour vers l'entrée du chœur ont été enlevées.

Reste à décider si l'on s'arrêtera là ou si on enlèvera encore les trois autres stalles suivantes pour dégager entièrement les magnifiques colonnes du chœur monumental.

Nombre de savants en archéologie chrétienne sont déjà venus et tous ont admiré l'heureux effet produit par les premiers travaux. Il faut vraiment voir pour pouvoir bien juger.

Veuilllez, etc.

HUB. RUYTER, curé.

Tout autre fut l'avis de la Commission des monuments, qui, postérieurement, a pris la décision suivante :

« Après un examen minutieux, nous sommes unanimement d'avis que l'orgue ne peut être remis à l'entrée du chœur, où il masquerait tout à fait la vue, aujourd'hui superbement dégagée du très beau sanctuaire de Sainte-Walburge. L'orgue devra être placé devant la fenêtre occidentale ou à côté, sur un jubé dont le projet sera présenté aux autorités compétentes. D'autre part, il a été constaté que les essais pratiqués en ce qui concerne le déplacement de certaines stalles ne sont pas heureux. Nous pensons qu'il y a lieu de rétablir la situation primitive des stalles et leur retour vers le transept avec les galeries qui les surmontaient. Bref, à une très grande majorité, nous estimons qu'après les essais pratiqués, on ne peut sagement apporter d'autre modification à la situation ancienne que le déplacement de l'orgue[1]. »

Comme on le voit, plusieurs opinions étaient en présence. L'opinion pratique, la plus juste en principe, se retrouve dans la lettre de M. le curé et dans la décision de M. le ministre Renkin : enlever les stalles ou leurs retours et le jubé. C'est encore la meilleure solution au point de vue esthétique : l'église reçoit des proportions, forme un tout, dit ce qu'elle est.

L'autre opinion, traduite par M. le sénateur de Spot, est très légitime. Aucun homme de goût ne verrait disparaître l'ensemble de ces superbes stalles sans un réel serrement de cœur. Il est de ces sacrifices pénibles, et néanmoins nécessaires. Mais il est juste que l'on cherche à les éviter par un moyen terme, s'il existe.

Puis, il est une troisième opinion, assez banale, appuyée, *en fait*, sur des considérations faciles, mais fausses : laissez voir les lignes, découvrez les ensembles, donc faites le vide. C'est au nom de cette théorie qu'on commet les fâcheux dégagements de nos édifices et le démeublement de nos monuments. Il se fait pourtant que, dans l'espèce, elle a raison, en partie du moins. Dans cette église sans nef, donc sans recul vers l'occident, le lourd buffet d'orgue produit un

1. Donc on n'enlèvera pas le jubé, mais il y en aura un second dans le fond de l'église. Pourquoi ne pas plutôt placer l'orgue sur le côté du chœur, comme à Saint-Pierre de Louvain ?

effet désastreux. Non seulement il barre la vue, mais il est hors de proportion avec tout ce qui l'entoure [1].

Enfin, une dernière opinion : sans se préoccuper aucunement des exigences du culte, comme si nos églises n'existaient que pour les touristes ou les savants, elle conclut à la conservation d'une clôture qui cache tous les offices à la majorité des fidèles et dont l'intérêt n'est appréciable que de quelques points de vue inaccessibles au grand nombre, c'est-à-dire des degrés de l'autel.

Ces deux opinions sont traduites dans la dernière décision de la Commission royale des monuments.

Cependant chacun ne trouverait-il pas satisfaction dans la solution que j'ai préconisée dans le *XXe Siècle :* enlever les stalles du chœur et les placer dans la nef ? Conséquences : le chœur est dégagé, l'église reprend des proportions, forme un tout aussi beau que pratique; les stalles sont conservées, leur ensemble demeure complet et intact.

L'idée peut paraître singulière : des stalles au fond d'une église ! Qu'importe, si elle est pratique ? Le plan de l'église Sainte-Walburge lui-même est singulier. Sans doute, les basses-nefs seraient séparées de la nef centrale, mais où est l'inconvénient ? L'effet ne serait nullement fâcheux. Le chœur serait ouvert à tous les yeux. Et une clôture à jour, disposée autour du sanctuaire, achèverait de mettre d'accord l'art et la liturgie.

EGÉE.

1. Voyez la photographie reproduite dans la *Revue de l'Art chrétien*.

UNE ANCIENNE STATUE DE NOTRE-DAME A LOUVAIN.



LA collégiale Saint-Pierre de Louvain possède une ancienne statue de la Vierge, connue sous le nom de *O. L. V. van Troost*, Notre-Dame de Consolation. Il y a quelques années encore, on croyait généralement que cette image, devant laquelle des générations sont venues s'agenouiller, était faite d'un mannequin en osier, recouvert de vêtements. Mais un jour on découvrit que le panier recélait une ancienne statue, en bois de chêne, fort dégradée, et pourtant fort intéressante. La *Vie diocésaine* a raconté les circonstances de cette découverte et de la restauration à laquelle elle a donné lieu. Elle a publié en même temps les photographies de l'état ancien et de l'état actuel, et nous a fort obligeamment autorisé à les reproduire. Nous n'avons pas vu la statue antérieurement à la restauration, et c'est sur la vue des photographies que nous pouvons formuler les appréciations qui vont suivre.

Cette réserve faite, disons que la statue mesure exactement un mètre de haut. Elle représente la Vierge assise et couronnée, portant le sceptre dans la main gauche et,

sur le bras droit, l'enfant Jésus. Au moment de sa découverte, l'image montrait de nombreuses dégradations, dont l'origine n'était pas douteuse. Quand, au XVIIe siècle, on l'avait affublée d'un vêtement, des raisons de toilette avaient exigé de cruelles mutilations. Il avait fallu envelopper toute l'image d'un cône en osier, et, à cette fin, les genoux trop saillants avaient été coupés, les bras de l'enfant avaient été remplacés : ils devaient pouvoir saillir au dehors, parmi les plis de l'étoffe. Enfin, vandalisme suprême, on avait trouvé bon de détacher les têtes afin de les rendre mobiles, sans doute pour la commodité des costumiers.



ANCIENNE STATUE DE NOTRE-DAME A LOUVAIN.
AVANT LA RESTAURATION.

En outre, ces têtes ont été remaniées selon le goût de l'époque. Celle de l'enfant Jésus a peut-être été remplacée. La tête de la Vierge gothique fut transformée en celle d'une déesse grecque. Sur le dos demeurèrent des traces du voile. Quant aux plis qui enveloppaient la tête, ils offraient assez d'ampleur pour qu'on y put tailler une maigre chevelure relevée sur la nuque. La couronne disparut. On réserva la place pour un diadème en métal.

Tout autre était l'esprit des artistes qui, trois siècles auparavant, avaient pieusement taillé l'image, et tout autre était celui de ses mutilateurs. Ceux-là travaillaient à la gloire de Dieu et de sa Mère. Ceux-ci ne s'occupaient que des apparences. Ce que l'osier et l'étoffe devaient couvrir demeura, grâce à cela, presque intact et le restaurateur du XXe siècle y retrouva de précieuses indications.

L'image apparaissait dans son ensemble comme une sculpture de réelle valeur. La pose largement traitée, la draperie riche-



ANCIENNE STATUE DE NOTRE-DAME A LOUVAIN.
AVANT LA RESTAURATION.

ment et habilement décomposée dénotent un artiste de mérite.

Partout les traces de peinture et de dorure étaient parfaitement apparentes. La bordure du manteau, notamment, était relativement bien conservée. La couleur était appliquée par-dessus une toile, conformément à un procédé ancien très commun.

M. Blanchaert, de Maltelbrugge, et M. Bressers, de Gand, ont restauré, le premier, la sculpture, et le second, la polychromie.



Leur œuvre a provoqué des critiques, les mêmes qui se produisent chaque fois qu'il s'agit de restaurer et surtout de peindre une ancienne statue : Bariolage, mauvais goût ! — L'œuvre ancienne gâtée, profanation !

C'est la monnaie courante des antiquaires.

Permettez-nous, Messieurs, quelques questions :

Seriez-vous partisans de laisser sur l'autel le panier du XVIIe siècle ? Le jugeriez vous digne de l'art ? Croyez-vous que ce soit digne de la religion et que l'Eglise doive le tolérer ? — Mais seriez-vous d'avis, par hasard, d'offrir à la dévotion des fidèles la statue dans l'état où elle fut découverte ? Comment la décence du culte s'en trouverait-elle ? Meubles délabrés, églises ruinées, c'est l'idéal de quelques romantiques sans... idéal. — A moins, peut-être, que vous ne destiniez à la retraite des musées ces œuvres séculaires de la foi ; qu'après des grandeurs et des vicissitudes, des honneurs et des mépris, vous ne leur refusiez la gloire des réhabilitations et la splendeur des renaissances ? Vous n'ignorez pas, je suppose, que les images saintes sont choses sacrées dans le mobilier ecclésiastique et que, sans

profanation et sans blasphème, l'Eglise ne peut, que pour des raisons graves, les désaffecter ou les détruire ? Est-ce bien d'ailleurs faire acte d'artiste que de priver l'œuvre d'art de sa destination essentielle ?



ANCIENNE STATUE DE NOTRE-DAME A LOUVAIN.
APRÈS LA RESTAURATION.

Acceptez-vous ces principes ? Ils ne prêtent guère à une sérieuse contradiction. Mais-peut-être leur application vous dérou-te-t-elle ; vous pourriez avoir raison. Ne soyons pas toutefois trop difficiles et donnons crédit à notre époque. Vous trouvez ces ors trop brillants, ces couleurs trop vives, et cette statue — dont, il faut le croire, vous estimiez plus la vénérable vétusté que la noble beauté — vous paraît trop coquette pour son âge, que vous ne pouvez pas oublier. Soit, mais patientez un peu. Elle a été faite pour plus d'un jour. Passé trois ou quatre siècles, elle brillait ainsi ; il ne lui en faudra pas autant pour cesser de briller. Alors vous découvrirez les draperies, les lignes, les détails, avec moins de peine qu'il ne vous en faut aujourd'hui.

Accordons d'ailleurs à ces images un cadre en harmonie avec leur décoration. Elles paraîtront moins éclatantes, si nous les entourons d'étoffes, les surmontons d'un dais, au centre des chapelles polychromées.

Les critiques à l'endroit du principe de la restauration et de la polychromie des statues n'ont point de valeur. La décoration est une nécessité, mais il faut savoir s'en servir.



Un autre point est de savoir si la restauration de la Vierge de Louvain a été bien faite. Il serait téméraire de formuler à cet égard des appréciations. Un fait qui nous paraît certain, c'est que le sculpteur du



ANCIENNE STATUE DE NOTRE-DAME A LOUVAIN.
APRÈS LA RESTAURATION.

XVIIe siècle a mieux réussi à transformer la statue que celui du XXe siècle à la rétablir. Il faut dire aussi que, outre un véritable talent, le premier avait la tâche plus facile que le second.

Nous ne savons jusqu'à quel point la tête de l'enfant Jésus a été modifiée ou si elle a été remplacée, ni ce qui a déterminé M. Blanchaert à adopter pour les bras de l'enfant le mouvement actuel. Peut-être l'état antérieur a-t-il fourni des indications certaines à cet égard. L'expression de ces parties ne nous paraît pas cependant correspondre complètement au caractère général de la statue ancienne. Il en est de même pour quelques détails.

En principe, la réserve s'impose dans la restauration des anciennes sculptures. Il faut évidemment réparer les profanations ; on peut rétablir l'état primitif lorsqu'il est certain ; il est quelquefois souhaitable, pour des raisons majeures, de corriger des modifications apportées par des restaurateurs antérieurs. Mais, le plus souvent, il vaut mieux s'abstenir. La statue en aura sans doute moins d'unité ; on distinguera les interventions des restaurateurs successifs ; ce mélange de caractères est quelquefois préférable à la suppression de caractère par une prétendue restitution. Dans cette question délicate le tact de l'artiste est seul juge de ce qu'il faut conserver et de ce qu'il faut remplacer. Tout dépend du talent des restaurateurs antérieurs et du talent du restaurateur actuel.

Dans l'espèce, les photographies que nous avons sous les yeux ne permettent pas de former un jugement.

M. Blanchaert a fait, avec talent, plus d'une restauratioa de ce genre et l'on peut

supposer que celle-ci a été menée avec la même conscience et le même soin.



Cette image soulève également un point historique intéressant. D'après certains, elle serait l'ancienne Vierge de Louvain, remplacée, au milieu du XVe siècle, par la grande statue actuellement vénérée comme Patronne de l'Université. « L'autre était trop petite pour être portée en procession, » disent les annalistes.

Or, l'ancienne image se trouvait dans une chapelle à l'emplacement de la tour, et après la construction de celle-ci, au début du XVIe siècle, elle fut déposée dans la chapelle sous la tour. C'est ce qu'affirme M. Edm. van Even, l'historien de Louvain. En 1665, B. Heymbach, écrivant l'histoire de la *Diva Lovaniensis*, prétend que l'image ancienne est celle de Notre-Dame sous la tour.

Or, c'est dans cette chapelle sous la tour que se trouve, de mémoire d'homme, la statue connue sous le vocable de Notre Dame de la Consolation.

Cette statue est-elle la même que l'ancienne Vierge de Louvain ? Ce qui précède ne suffit pas à le prouver, d'autant plus qu'une tradition, que l'on trouve consignée dès la fin du XVIe siècle, voulait que la Vierge de Notre-Dame sous la tour provenait de l'abbaye du Parc.

D'après van Even, l'ancienne Vierge de Louvain datait du XIIIe siècle. L'image que nous avons sous les yeux ne remonte sans doute qu'au XIVe siècle; ses caractères iconographiques sont contredits par ses caractères plastiques.

SPECTATOR.

ALPHONSE VAN HOUCKE.

Le 13 juin 1908 est décédé, à l'âge de 50 ans, M. Alphonse Van Houcke, ingénieur-architecte principal au Service des bâtiments des Postes et Télégraphes.

Parmi les fonctionnaires de ce département comme dans le monde des artistes et, particulièrement, des anciens élèves de l'Ecole Saint-Luc, cette mort cause de profonds et de vifs regrets.

Alphonse van Houcke était, en effet, une personnalité éminente et un caractère distingué. Sa situation, son talent, ses qualités nombreuses lui valaient beaucoup de considération et d'affection. Homme d'idéal et de volonté, il apportait au service de la cause qu'il avait embrassée des vertus précieuses, au premier plan desquelles on voyait l'activité et l'amitié. Issues et appuyées de son tempérament combatif et de son caractère enjoué, ces qualités se développaient comme d'instinct et, en se combinant, elles engendraient le dévouement, l'ardeur et le désintéressement pour la cause commune et pour chacun de ceux qui lui appartenaient.

Ce sont ces qualités que nous avons éprouvées pendant les années où nous avons eu

la satisfaction de combattre côte à côte avec lui pour les principes d'art de *Saint-Luc*.

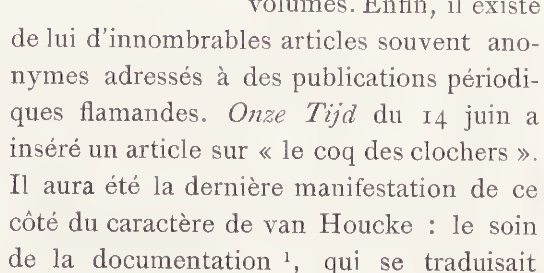
Van Houcke était dans toute la force du terme, un homme d'action. Pourvu d'un jugement sain et d'une plume facile, bien doué pour l'attaque et habile pour la défense, portant l'âme généreuse d'un prosélyte, il avait tout ce qu'il faut pour faire le publiciste ardent, ferme et infatigable. Il a beaucoup étudié, il a beaucoup écrit. Mais toutes ses œuvres tendent directement à la vulgarisation des principes qui lui étaient chers.



ALPHONSE VAN HOUCKE.

Encore sur les bancs de l'école, il entreprenait, avec son cousin P. Langerock, la publication des « Anciens Monuments en Flandre ». Les deux jeunes architectes parcouraient toutes les paroisses de la région qu'ils habitaient, relevait les plans et maints détails des églises anciennes. Cette œuvre de jeunesse, aujourd'hui épuisée, est toujours recherchée parce qu'elle consigne des points intéressants qui n'ont jamais été recueillis ailleurs. Elle peut être citée en exemple aux jeunes artistes d'aujourd'hui. Elle leur apprend par quels débuts deux architectes bien doués se sont préparés à un bel avenir. Pour Van Houcke, cette œuvre n'était pas seulement une entreprise d'étude, dont le profit devait lui être personnel. La publication de cet ouvrage fut son premier acte d'une propagande qu'il ne cessa qu'avec la vie. A l'époque où ils parurent, les « Anciens Monuments en Flandre » appelèrent l'attention sur une foule d'édifices modestes et injustement méconnus.

En même temps que l'art, un autre but attirait ses efforts : le relèvement de la langue néerlandaise en Belgique. Il motiva ses lexiques couronnés par l'Académie flamande : *De lood- en zinkbewerker; Het ambacht van den metselaar,* ouvrages étudiés avec soin et qui représentent une valeur technique et lexicologique considérable. Le même idéal lui fit encore publier, parmi les éditions du *Davidsfonds,* la *Geschiedenis der Bouwkunst* en trois volumes. Enfin, il existe



de lui d'innombrables articles souvent anonymes adressés à des publications périodiques flamandes. *Onze Tijd* du 14 juin a inséré un article sur « le coq des clochers ». Il aura été la dernière manifestation de ce côté du caractère de van Houcke : le soin de la documentation [1], qui se traduisait

1. Dans sa 5e année, p. 348 le *Bulletin* a publié un article de F. F. où était signalée, pour la première fois, la pratique ancienne, dans notre pays, de surmonter le coq du clocher d'une petite croix. Ainsi,

dans ses actes et dans ses écrits par une précision exemplaire.

Tout aussi nombreuses furent ses publications en langue française. Il faut citer, parmi les plus importantes, le résumé du cours d'histoire de l'architecture qu'il donna pendant plusieurs années à l'école Saint-Luc de Schaerbeek.



Arch A. Van Houcke. HOTEL DES POSTES DE HUY.

Membre du conseil de la Gilde de Saint-Luc et de Saint-Joseph, il s'occupa activement de la rédaction des bulletins annuels de cette Gilde.

Le *Bulletin des Métiers d'art* existait depuis quelques mois, quand Van Houcke nous offrit sa collaboration. L'année suivante, il accepta d'entrer au sein de la rédaction. Nous ne rendrons jamais assez hommage à l'activité, au dévouement, au désintéressement dont il fit preuve. Mieux que personne nous pouvons témoigner de la valeur et de l'incessante cordialité de son concours. Il était de ceux sur lesquels on peut compter dans tous les moments difficiles et qui se produisent doublement quand les autres appuis se font rares.

Un jour vint, cependant, où il crut devoir se séparer de nous. La franchise de sa décision et la dignité de ses motifs, accrurent encore les regrets de ce départ. Bâties sur

selon le vœu de saint Charles Borromée, la croix dominait tout. Van Houcke avait entrepris de relever tous les anciens exemples de ce genre. Et il avait fait appel aux lecteurs de *Onze Tijd* pour les lui signaler.

La même tendance d'esprit de Van Houcke se montra dans la préparation de l'*Eglise rurale,* qu'il avait résolu de rédiger. Le *Bulletin* lança un appel à tous ses amis. Il avait pour objet, on s'en souvient, de réunir une documentation complète sur les anciennes églises rurales du pays. L'étude aurait été comparative. Les réponses furent très abondantes pour certaines provinces, rares pour d'autres. L'ensemble parut insuffisant à Van Houcke pour la publication de la brochure conformément au premier plan qui en avait été tracé.



HOTEL DES TÉLÉPHONES A GAND. Arch. A. Van Houcke.
PORTE D'ENTRÉE DE SERVICE.

le raisonnement pratique plutôt que sur un sentiment affiné, les opinions artistiques de Van Houcke se ressentaient de beaucoup d'opportunisme. Son empirisme esthétique engendrait souvent des solutions heureuses, mais faisait, d'autres fois, acte d'éclectisme. C'est ainsi que se produisit entre Van Houcke et la Rédaction du *Bulletin* le conflit d'opinion qui motiva son départ [1].

Van Houcke fut sincèrement regretté par tous ses amis du *Bulletin*. Sans qu'il voulût peut-être se l'avouer, lui-même ne nous quitta pas sans regrets et il manifesta l'intention de collaborer encore à notre revue, qui procurait un aliment à son esprit tou-

1. Un jour, après avoir étudié des documents que l'architecte Bentley fils lui avait envoyés, Van Houcke écrivit un article relatif à la cathédrale de Westminster (5e année, p. 313). Certaines de ces considérations de principe rencontrèrent des objections au sein de la rédaction du *Bulletin*. Plutôt que de refuser l'insertion d'un article d'un de ses membres, la rédaction décida de publier, en note, ses réserves. Van Houcke accepta cette manière de faire, mais il lui parut impossible de continuer à faire partie d'une rédaction dont le séparaient, l'événement le montrait, des principes fondamentaux. La nécessité de cette décision pouvait être discutée, ses motifs ne pouvaient l'être.



Arch. A. Van Houcke. HOTEL DES TÉLÉPHONES A GAND.
PORTE D'ENTRÉE DU PUBLIC.

ours obligé de s'épandre. Mais, peu après, la maladie commença à le poursuivre et à réduire son activité.

❧ ❧

Van Houcke était donc de ceux qu'attire un but supérieur aux préoccupations coutumières de l'existence. Ce but, il le visa aussi dans l'exercice de ses fonctions.

Il fit entrer l'art dans un domaine où régnait auparavant la banalité. C'est à lui que l'on est, en grande partie, redevable du relèvement de l'art national dans les bâtiments officiels.

Elève de l'Ecole Saint-Luc et de l'Ecole du génie civil de Gand, il entra, en 1881, à l'administration des Chemins de fer de l'Etat, en qualité de sous-chef de section, et il collabora activement à divers projets importants et notamment aux travaux de parachèvement du bâtiment des recettes de la gare de Bruges.

Passé en 1884 au service des bâtiments des postes et télégraphes, il y prit dès le début une situation prépondérante, grâce à son talent et à sa grande activité.

Il fut l'auteur de nombreux bâtiments de postes, de télégraphes et de téléphones, et aussi le restaurateur de plusieurs édifices anciens transformés en bureaux de postes.

Citons notamment les bureaux des postes et des télégraphes de Louvain, de Spa, de Nieuport, de Menin, de Saint-Nicolas, l'hôtel des téléphones de Gand [1] et spécialement le bâtiment des postes, télégraphes, téléphones et marchandises de Verviers, édifice très réussi, dont il ne verra pas l'achèvement [2].

1. V. *Bulletin*, 3e année, pp. 1 et 117.
2. V. *Bulletin*, 1re année, p. 86.

Quant aux anciens édifices appropriés, il faut nommer surtout l'*hôtel Colibrant* à Lierre [3] et la *Maison des bateliers* à Gand.

Pour combien d'ailleurs n'a-t-il pas contribué à faire confier à des architectes capables de les réaliser selon ses vues des édifices comme les bureaux des postes d'Ypres, de Roulers, etc. ?

En ces dernières années, le département des postes et télégraphes s'est distingué par la conception pratique et artistique de ses

3. V. *Bulletin*, 2e année, p. 289.



Arch. A. Van Houcke. HOTEL DES TÉLÉPHONES A GAND.

bâtiments. Il est hors de doute qu'une part importante de ce résultat est due à l'influence de Van Houcke.

Très apprécié par l'administration des télégraphes et considéré à juste titre comme un fonctionnaire d'élite, van Houcke avança assez rapidement dans sa carrière, et il fut successivement nommé sous-architecte, architecte et, en dernier lieu, architecte principal de première classe.

Il était chevalier de l'Ordre de Léopold depuis 1903.

On voit combien cette courte carrière a été remplie.

L'œuvre de Van Houcke a été une œuvre de bien. Il était de ceux qui savent l'influence de l'art sur les masses. Dans ses contributions importantes à l'architecture publique comme dans sa propagande incessante, il s'est toujours efforcé de répandre la notion d'un art plus noble, plus pur, plus rapproché de la vraie Beauté.

Alphonse Van Houcke fut un catholique sincère, un chrétien à toute épreuve.

Nos lecteurs se souviendront de son âme dans leurs prières.

E. G.

UNE SCULPTURE SUR IVOIRE.



LA sculpture a toujours usé dans le mobilier de matériaux d'une richesse intrinsèque plus marquée que dans la construction.

La dimension des objets ouvrés, leur usage, leur destination commandent le choix judicieux et esthétique de la matière dont ils sont constitués. Plus ils sont minuscules, plus leur matière est précieuse, délicate, résistante ; plus aussi leur faire en métier est simple et énergique : ils ont en accent ce qu'ils n'ont pas en étendue.

Dans ces menus objets où la forme est expressive par la décomposition des masses en plans éclairés et ombrés (relief et bas-relief), nous voyons plus particulièrement mettre en œuvre les métaux, l'ivoire, l'os, les bois divers plus ou moins recherchés ou délicats, tous matériaux qui joignent aux qualités de leur substance l'apparence agréable et fine de leur grain, ainsi que leur coloration naturelle, dont, très souvent, il est tiré parti dans les harmonies d'ensemble. Plus est élevé l'ordre d'idées pour lequel ces objets sont exécutés, plus la matière est choisie précieuse, riche et rare. Les styles anciens, par ce que nous en avons conservé, ne nous offrent guère d'exemples d'œuvres sérieuses exécutées en une matière vulgaire. Le sentiment était alors appuyé sur le bon sens et l'on ne se contentait pas, comme trop communément de nos jours, d'un à peu près, regrettable parce que sans fruit, où la prétention vaine et le lucre font sacrifier le fond à la forme, l'apparence à la réalité, la vraie valeur à l'aspect éblouissant et flatteur.



La sculpture sur ivoire est particulièrement dans cet ordre. Nos médiocres produits contemporains, à peu d'exceptions près,

nous ont mis et nous laissent dans l'ignorance de ce qu'elle doit être ; il nous faut remonter jusqu'avant la Renaissance si nous voulons connaître la voie sûre que nous devons suivre pour nos expressions d'art dans l'emploi de l'ivoire en sculpture. Jusqu'à cette époque seulement, nous trouverons, mise en valeur par une technique particulière, la nature tout à fait spéciale de cette matière.

L'ivoire [1] est la substance principale qui constitue les dents des mammifères ; dans le commerce, on donne particulièrement ce nom à celui qui est fourni par les défenses de l'éléphant. L'ivoire est plus blanc, plus dur et plus compact que l'os, dont il se distingue aisément par le réseau de losanges que présente sa coupe transversale. Il se recommande encore par la finesse de son grain et par la facilité avec laquelle il prend, sous le ciseau du sculpteur, les formes les plus variées et les plus délicates. Grâce à ces qualités, l'ivoire a été de tout temps d'un très grand usage dans les arts. Aujourd'hui on l'emploie surtout en feuilles minces pour la miniature et l'imagerie, ainsi que pour la marqueterie. On en fait encore une foule de petits objets sculptés ou tournés.

L'ivoire fourni par l'éléphant d'Afrique est généralement plus estimé que celui de l'Inde et de l'archipel indien, parce que les défenses du premier sont plus grosses, ont une plus grande dureté et offrent un grain plus serré. Néanmoins, l'ivoire de Siam est préféré à tous les autres, parce qu'il ne jaunit pas. Quelle que soit la provenance, l'ivoire de l'éléphant est blanc ; mais quand on coupe longitudinalement des défenses récemment enlevées à l'animal, on trouve quelquefois à l'intérieur des parties dont la teinte est olivâtre : c'est à ces parties que



FIG. I. — DIPTYQUE CONSULAIRE.

l'on donne le nom d'ivoire vert. Elles sont très recherchées pour les ouvrages de luxe. Elles sont plus tendres et plus fines à travailler ; ensuite elles durcissent en vieillissant et prennent une blancheur éclatante qui ne s'altère pas au contact de l'air. Quant à l'ivoire bleu, c'est un produit fossile qui est fourni par les dents de mammouth et auquel des sels métalliques ont communiqué la coloration qui le caractérise. La plupart des

1. Dupiney de Vorrepierre, *Dictionnaire. Encyclopédie universelle.*

espèces d'ivoire ont l'inconvénient de jaunir avec le temps; mais il est facile de leur rendre leur blancheur primitive. Il suffit de brosser l'objet jauni avec de la pierre ponce calcinée et délayée dans l'eau, puis de l'enfermer encore humide sous une cloche de verre exposée aux rayons du soleil. L'ivoire peut être teinté; pour cela, on le laisse tremper quelques heures dans une solution d'alun ou de vinaigre, puis on le plonge dans un bain contenant la matière colorante qu'on veut lui communiquer.

Comme toutes les matières plus ou moins dures employées en sculpture, l'ivoire se travaille avec des outils tranchants ou aigus : ciseaux, gouges et stylets...

Son emploi en art décoratif remonte à une haute antiquité; grande est la variété des pièces mobilières qu'il a constituées ou ornées.

Parmi la multitude de ces dernières se rangent, en grand nombre, les diptyques ou feuillets pliés en deux [1].



Ce nom de diptyques a été donné par les anciens à des tablettes enduites de cire sur lesquelles ils écrivaient avec la pointe d'un style et qui leur servaient à prendre des notes. Ces tablettes étaient formées de deux planchettes de bois ou d'ivoire, réunies par une charnière, de sorte qu'elles se fermaient et s'ouvraient comme nos livres. L'usage des diptyques se maintint jusqu'au XIV[e] siècle, quand ils furent remplacés par des tablettes plates d'ivoire sur lesquelles on écrivait avec la mine de plomb.

1. *Dictionnaire*, GUÉRIN et DUPINEY DE VORREPIERRE.

Chez les Romains, il était d'usage, au premier jour de l'an, d'envoyer des diptyques à ses amis. On y inscrivait son nom ainsi que ses vœux pour le bonheur de ceux que l'on en gratifiait. Sous l'Empire, les consuls, entrant en charge à cette époque de l'année, prirent l'habitude de se faire représenter sur les diptyques qu'ils distribuaient, dans toute la pompe du costume consulaire. Parfois encore, ils y faisaient retracer quelque scène des jeux qu'ils donnaient au peuple à l'occasion de leur nomination (fig. 1). Le plus ancien de ces diptyques consulaires porte le nom de Félix Flavius, qui fut consul l'an 428 après Jésus-Christ.

Dès les premiers siècles du christianisme, les fidèles inscrivaient sur des diptyques les noms des martyrs, des confesseurs, ainsi que ceux des protecteurs et des bienfaiteurs de l'Eglise et plaçaient ces tablettes sur l'autel. Elles se divisaient en deux parties : l'une pour les vivants, l'autre pour les morts. L'une contenait les noms de ceux qui étaient morts dans la foi ; tandis que, sur l'autre, figuraient, au premier rang, le Pape, le patriarche, l'évêque du lieu et les membres du clergé diocésain et, au second rang, l'Empereur, les princes, les magistrats et ceux des simples fidèles qui avaient été jugés dignes de cette faveur. L'usage de ces diptyques, dits sacrés ou ecclésiastiques, paraît s'être maintenu jusqu'au XI[e] siècle et exceptionnellement jusqu'au XII[e] siècle. Quand ils disparurent, leur nom fut conservé par les écrivains ecclésiastiques pour désigner toute espèce de catalogues. Il nous reste de cet ancien usage un Memento des vivants dans le Canon de la messe et un

Memento des défunts que le prêtre dit à voix basse.

Dans les temps modernes, les archéologues ont eu l'idée de se servir du mot diptyque pour désigner les tableaux ouvrants et fermants que nous a transmis le moyen âge. Ces tableaux consistent le plus souvent en deux volets qui sont unis par des charnières et se replient sur eux-mêmes. Quelques-uns présentent cependant trois pièces, dont une, celle du milieu, est ordinairement deux fois plus grande que chacune des deux autres : on les appelle alors triptyques. Quelquefois, le nombre des pièces s'élève à quatre et même à cinq : ces derniers sont désignés sous le nom de polyptyques. La plupart des diptyques sont presque tous en ivoire ou en bois sculpté. Quelques-uns sont en métal, et alors ils sont gravés ou peints en émail. Tous, d'ailleurs, représentent des sujets religieux, des portraits de saints ou de saintes, ou des scènes de piété. On fait remonter l'origine de ce genre de diptyques à l'époque de la guerre des Iconoclastes (VIII[e] siècle). Les fidèles, ne pouvant alors conserver les saintes images dans les églises, eurent l'idée d'en faire des réductions faciles à cacher et à transporter. La persécution contre les images terminée, on continua, par habitude, à donner à ces tableaux les dimensions réduites que nous leur connaissons. Aussi la quantité de diptyques que possèdent les musées et les collections est-elle considérable et tous, cela va sans dire, sont intéressants à quelque titre.



FIG. 2. — FEUILLET DE DIPTYQUE EN IVOIRE. XIII[e] SIÈCLE.

⁂

Le feuillet qui accompagne ces lignes (fig. 2) est un spécimen qui se range parmi les plus beaux. L'original mesure $0^{m}126$ de haut, sur $0^{m}076$ de large et $0^{m}006$ d'épaisseur ; il appartient à M. le curé de Ruysbroeck (Brabant). Il nous a été communi-



FIG. 3. — FRAGMENT DE TRIPTYQUE EN IVOIRE. COLLECTION BASILEWSKY.

qué en photographie par l'inlassable et sagace chercheur M. Arthur Van Gramberen. M. le curé a même bien voulu nous confier l'original, qui va nous permettre une analyse fondée et exacte.

Ce morceau d'art délicat et de grand style n'est pas unique en son genre, loin de là ; lignes et masses, personnages et ornements sont des rappels d'éléments très connus, fréquemment employés en sculpture monumentale et mobilière, et tout particulièrement dans les diptyques, au moyen âge, dans la période gothique des XIIIe et XIVe siècles. C'est à cette dernière époque qu'appartient le précieux monument d'art que nous avons sous les yeux. A l'appui de ce que nous venons d'avancer, à titre de rapprochement de caractère, nous donnons deux spécimens de sculptures en ivoire qui, comme on s'en rendra compte facilement, ressemblent par plus d'un point, malgré leurs variantes, au feuillet de Ruysbroeck, en composition, technique et expression. Ils sont bien œuvres d'une même époque, fruits d'un même courant d'idées. Comme lui, mais pas mieux que lui, ils nous montrent la matière travaillée rationnellement, ainsi qu'un caractère d'écriture qui n'a rien de banal, ni de vulgaire.

Le groupe (fig. 3) que nous présentons n'est qu'un extrait d'un triptyque à deux volets pliants de la collection Basilewsky. Le second (fig. 4), est de la collection de M. Camusat de Vaugourdon. Voici ce qu'en a écrit M. H. D'Arbois de Jubainville [1] : « C'est un objet pieux, mais de fantaisie,

1. GAUSSEN, *Portefeuille archéologique de Champagne.*

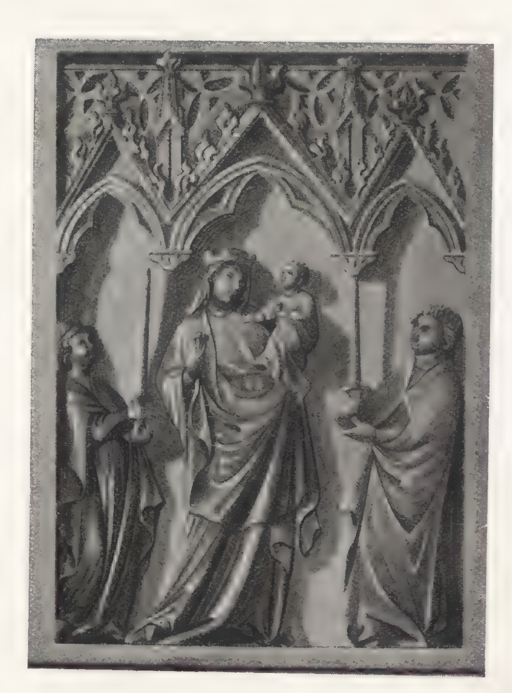


FIG. 4. — FEUILLET DE DIPTYQUE EN IVOIRE. COLLECTION CAMUSAT DE VAUGOURDON.

c'est-à-dire qui ne répondait à aucune prescription liturgique. On peut le comparer, comme usage, à nos images modernes. Il date du XIVe siècle. Il est français et d'un joli travail. Il contient deux sujets distincts, la Vierge mère et le Christ en croix. »

C'est certainement ce dernier diptyque qui offre le plus de ressemblance avec celui dont nous nous occupons : Vierge, enfant Jésus, anges, architecture, bord supérieur du cadre, pose des personnages, distribution des draperies offrent de grands rapprochements. Comme chez lui aussi, plus que probablement, le second feuillet de notre diptyque a dû être la représentation du Sauveur en croix.

❧

Abandonnant tous ces précédents qui nous ont fait reprendre connaissance avec l'ivoire et les principaux objets dans lesquels sa matière est employée, soyons exclusivement à l'analyse de la pièce que nous avons pour objectif.

Sa conservation est parfaite ; un cierge fait seul défaut et quelques saillies seulement ont été émoussées par le frottement. Il ne lui manque que d'être accolé à sa moitié de droite, que font désirer davantage encore les deux entailles faites sur son côté pour recevoir les charnières pliantes.

Sa technique est d'un métier aisé, simple et rationnel, ferme et doux tout à la fois, comme la matière mise en œuvre.

Sa composition est remarquable. Sous un temple idéaliste qui n'a pas besoin du sol pour se soutenir, se dresse, majestueuse, la Reine-Mère, la très sainte Vierge Marie, portant son divin Fils, en une pose gracieuse et pleine de vie dans son mouvement arqué. De chaque côté, l'encadrant de leurs ailes, deux anges l'accompagnent, portant chacun un chandelier. Aucune de ces figures n'a le nimbe.

Au point de vue du sentiment esthétique, la construction qui abrite ce groupe est

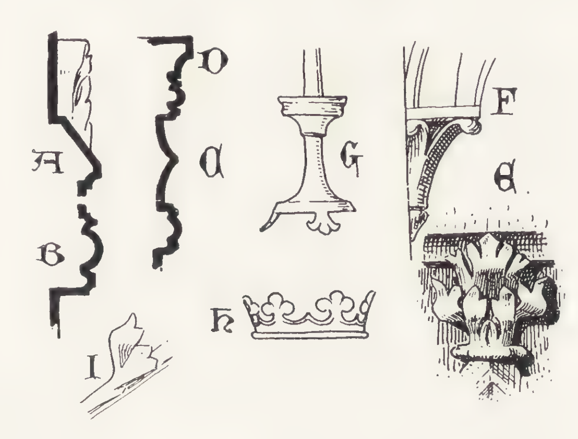


FIG. 5. — DÉTAILS.

A. Profil du rampant du gable. — B. Profil de l'arc. — C. Profil du quatre feuilles. — D. Profil du haut du cadre. — E. Fleuron du couronnement du gable. — F. Console du support du dais. — G. Silhouette du chandelier dégagé. — H. Couronne de la Vierge. — I. Crochet du rampant du gable.

d'aspect solide, ferme, stable, dans ses arcs bien membrés d'ouverture en ogive redentée (fig. 5 B), ses rampants de gable (A) avec leur garniture de délicieux feuillages (I E) et les roses de fond (C) qui, dans leur silhouette sévère, ample et simple, s'équilibrent parfaitement avec la masse donnée par le groupe.

Dans l'ensemble, aucun mouvement forcé ou contrarié, pas de détail inutile ou exagéré, comme peuvent en témoigner les silhouettes isolées géométriquement d'un chandelier (G), de la couronne de la Vierge (H) et d'une console de support du dais (F). Aucun vide ni plein qui n'ait son corres-



FIG. 6. — SCHÉMA DE LECTURE DES VALEURS DE MASSES.

pondant ; de toute l'œuvre se dégagent : la simplicité, le calme, la dignité.

Dans le balancement des masses qui composent le sujet se lisent, en valeurs diverses, ainsi que le traduit le schéma (fig. 6) : d'abord, en dominante, les figures, comme étant la partie la plus expressive de la composition ; puis, en des champs moins étendus, les membres caractéristiques de l'architecture, ce que nous avons indiqué par les masses conservées blanches.

Viennent ensuite, dans une parfaite harmonie, trois ou quatre tonalités qui, par des gris de différentes intensités, établissent l'importance des valeurs de chacun des organes fonctionnant.

Les tons les plus foncés sont donnés pour les plus grands contrastes de fonds, tandis que les autres diminuent de vigueur en s'éclairant, suivant leur rapprochement plus ou moins considérable des valeurs principales blanches.

La dominante accusée dans les figures est renforcée encore par le mouvement en sens vertical des axes de chacune d'elles. Le siège de l'idée exprimée est nettement localisé et l'écriture qui en a détaillé le thème est des plus remarquables en sa sobre énergie. La lumière et l'ombre sont admirablement distribuées dans toute l'œuvre, accentuant les acteurs et facteurs principaux, tenant adoucis et atténués ceux qui ne sont que secondaires, mettant en valeur, par une juste répartition d'effets et de décompositions de plans, les formes les plus expressives pour l'exposition de l'idée.

Les faibles dimensions de la feuille d'ivoire employée exigeaient, pour l'exécution de la scène représentée, une écriture aux caractères conventionnels lisibles et expressifs de près, fort différente de celle employée en sculpture monumentale ou décorative de plus grande dimension. De petite taille, de l'importance de détails d'une enluminure, toutes les formes se montrent nettes, précises, simples et franches. C'est à ces qualités que l'œil et l'esprit devront de pouvoir trouver leur compte à la lecture de ce manuscrit, parchemin rigide sur lequel le ciseau et la gouge ont remplacé la plume et

le pinceau, tout en leur empruntant leur finesse d'expression, ce que nous constatons surtout dans certains détails, tels que, par exemple : les avant-bras, les mains, les chevelures, qui sont très finement écrits avec cette accentuation que seule la géométrie peut produire.

(A suivre.)

VARIA.

LA CHARMANTE PETITE ÉGLISE DE HAMME, à deux lieues de Bruxelles, vient d'être classée par la Commission royale des monuments au nombre des églises monumentales.

Elle est vraiment un type d'église rurale et c'est à ce titre que nous avons, jadis, recueilli la photographie ci-contre.

La paroisse de Hamme ne compte pas plus de 250 habitants. Le temple de cette toute petite communauté rurale est un modèle de construction simple ; il paraît remonter au XIIIe ou au XIVe siècle. Le chevet est plat. Une seule nef constitue l'oratoire. La corniche du chœur repose sur des modillons en forme de têtes.

Le cimetière, avec son ossuaire et ses hêtres ombreux, crée autour du temple un cadre ravissant, qui enveloppe l'architecture comme un écrin et isole la maison du Seigneur dans la paix. Ces environs poétiques évoquent une page immortelle du *Génie du Christianisme.*

Artistique et pittoresque, l'église de Hamme a, de plus, une valeur historique considérable.

Entre plusieurs villages de ce nom que compte le Brabant et l'ancien pays d'Alost,



Photo. E. G. ÉGLISE DE HAMME (BRABANT).

celui-ci seul, paraît-il, peut prétendre être le berceau de sainte Gudule.

« Il résulte, en effet, dit un journal bruxellois, de documents certains et de la plus haute antiquité conservés dans les archives de l'église et de l'archevêché de Malines, que ce fut dans la seigneurie de Hamme qu'habitèrent au VIIe siècle le très noble comte Witger et sa vertueuse épouse la comtesse sainte Amelberge avec leurs trois enfants, sainte Gudule, saint Emeberg et sainte Rainelde, et que cette terre bénie, après avoir vu naître sainte Gudule et saint Emebert, recueillit encore dans son sein leurs restes vénérés. C'est sur leur tombeau que fut bâti le chœur de l'église actuelle. »

Quoi qu'il en soit, en voilà assez pour souhaiter une restauration convenable à ce sanctuaire illustre mais pauvre.

E. G.



L'ART POPULAIRE. « La théorie que l'art doit être réservé à une élite est une théorie monstrueuse, une théorie de stérilité. Tous ceux qui l'ont pratiquée sont restés des artistes inférieurs, ont vu leur influence se restreindre à quelques hommes blasés, vides d'idées et de sentiments; et il ont eu la douleur — châtiment de leur égoïsme et de leur vanité — de sentir bientôt décroître et s'évanouir, dans une insensibilité progressive, leur faculté de production; alors que les artistes qui ont travaillé pour le peuple, qui lui ont donné toute leur âme, tout leur cœur, ont toujours grandi, sont devenus plus puissants, plus féconds et, finalement, ont conquis le monde.

L'art est fait par le peuple et pour le peuple.

D'ailleurs qu'est-ce que c'est que l'élite ?

Le millier d'hommes et de femmes du monde, caillettes, snobs et rastaquouères, marchands de lorgnettes enrichis, rejetons ramollis des anciennes familles, vieux beaux décavés qui font la mode et le bon ton mondain ? Les intellectuels confinés dans les tours d'ivoire ou dans les fromages des hauts mandarinats ?

L'élite n'est-elle pas, au contraire, tous ceux qui travaillent, qui créent, qui produisent, dont le cerveau et les bras enrichissent constamment la patrie et l'humanité : le peuple qui seul a vraiment la passion, l'enthousiasme et la foi, ferments des grandes idées et des grandes actions [1]. »

MARIUS VACHON.



LA COULEUR EN ARCHITECTURE. Depuis le commencement du monde, il n'y a jamais eu une belle, une vraie école d'art dans laquelle la couleur était laissée de côté. Ses applications n'ont pas toujours été satisfaisantes et, souvent, elles ont été faites sans jugement, mais, néanmoins, le goût de la couleur est un des signes essentiels de vie dans une école d'art. Un des premiers signes de mort, dans les écoles de la Renaissance, est l'abandon du coloris. Notez bien que nous ne voulons pas discuter en ce moment si nos cathédrales du Nord se présentent mieux avec ou sans polychromie; peut-être le gris monotone de la nature et du temps est-il une meilleure couleur que celles que peut combiner l'esprit humain. Ce que nous voulons faire remarquer, c'est que les constructeurs de ces cathédrales les recouvraient des couleurs les plus riches dont ils disposaient et qu'il n'existe pas encore en Europe un seul monument d'une école vraiment noble qui n'ait pas été, soit entièrement polychromé, soit vigoureusement rehaussé de couleur, mosaïque ou dorure, dans ses détails importants. Sous ce rapport, l'Égyptien, le Grec, le Goth, l'Arabe, l'architecte chrétien du moyen âge, tous sont d'accord : pas un seul, dans la plénitude de son jugement, « n'eut l'idée de laisser la peinture de côté ».

The Architect and Contract Reporter.

1. *Pour la défense de nos industries d'art.*

